

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



À sombra da bananeira:
uma abordagem à obra de Matsuo Bashô

Lauro Reis

Dissertação orientada pelo Professor Doutor João R. Figueiredo,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Teoria da Literatura

2019

À sombra da bananeira:
uma abordagem à obra de Matsuo Bashô

Lauro Reis

para ti, J. Müller.

Índice

Resumo / Abstract	9
Introdução	12
I – Sobre Haiku	16
II - Uma educação natural	39
III – O caminho do poeta	57
Glossário	81
Bibliografia	85
Agradecimentos	88

Resumo

O caminho poético que o poeta Matsuo Bashô (1644-1694) aparenta ter percorrido, sobretudo na última década de vida, demonstra uma curiosa viragem pragmática. Após atingir fama e renome, resolve mudar-se para uma humilde choupana construída pelos seus discípulos nos arredores da capital, adoptar o nome de uma árvore quebradiça que não produz fruto para seu pseudónimo, e vagar por vários pontos do Japão. Ao contrário do que seria esperado, a sua viragem pragmática não significou o abandono de certas dimensões da existência em prol de outras, como por exemplo em certas atitudes eremíticas ou ascéticas. A sua viragem implicou, sobretudo, actuar de modo a emular a inclusividade e mutabilidade da natureza enquanto processo criativo e holístico. Isso significa actuar como se a viagem fosse o estado primordial da existência. A sua peculiar atitude adopta assim uma disposição semelhante à água que corre pelos rios mas que não se encontra necessariamente restrita ao percurso ou estado actual.

Bashô – Viragem – Leveza – Natureza – Viagem

Abstract

The poetic way that poet Matsuo Bashô (1644-1694) appears to have gone through, especially in the last decade of his life, shows a curious pragmatic turn. After achieving fame and reputation, Bashô decides to move to a humble hut built by his disciples on the outskirts of the capital, adopt the name of a fruitless tree for his pseudonym, and wander around various points of Japan. Contrary to what would be expected, this pragmatic turn did not mean abandoning certain dimensions of existence for the sake of others, as for example in certain eremitic or ascetic embodiments. Its main implication was to act in such a way as to emulate the inclusiveness and mutability of nature as a creative and holistic process. This means acting as if the journey is the primordial state of existence. This peculiar attitude thus adopts a disposition similar to water flowing through the rivers: as a natural element that isn't necessarily restricted to its current path or even present state.

Bashô – Renovation – Lightness – Nature – Wayfaring

芭蕉葉を柱に懸けん庵の月

folhas de bananeira

penduradas nos pilares -

choupana da lua

(Bashô, Verão de 1692)

Introdução

Matsuo Bashô, pseudônimo de Matsuo Kinsaku (1644-1694), foi um poeta japonês do século XVII. A posteridade, particularmente no Ocidente, costuma caracterizá-lo em termos ditirâmbicos, desde poeta-eremita, poeta-viajante, poeta-budista, até ao maior poeta da história literária japonesa, ou o poeta nacional do Japão. Kenji Miyazawa (1896-1933), escritor japonês, chega a proferir sobre a obra máxima de Bashô, *O Caminho Estreito até ao Longínquo Norte (Oku no Hosomichi, 1694)*, que «era como se a própria alma do Japão a tivesse escrito». O culto a Bashô atinge proporções sobrenaturais em pleno centenário da sua morte, em 1793, ao ser deificado pela burocracia xintoísta (religião nativa do Japão). Houve, inclusive, um período de tempo em que criticar a sua poesia era considerado blasfémia.¹ Toda esta pompa e circunstância explica-se, claro, por motivos não literários, mas sobretudo culturais e políticos. Porém, de modo a relativizar tais exageros e a oferecer uma caracterização introdutória e útil, basta compreender a razão de Matsuo Kinsaku ter atribuído para si o pseudônimo de Bashô, que significa literalmente, em japonês, bananeira. Eis como Bashô termina uma breve prosa sua dedicada às longas folhas verdes da bananeira (*Musa basjoo*) que lhe fora oferecida pelos seus discípulos:

«[...] As suas folhas são amplas, adequadas para cobrir um alaúde [koto, instrumento musical japonês]. Às vezes são sopradas e quebradas no meio [...]; e quando os leques verdes são rasgados, eu deploro o vento. Ocasionalmente

¹ UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press. p. 7.

uma flor floresce, mas não é florida. Os seus troncos são grossos, mas não são atingidos pelo machado. As bananeiras fazem conjunto com aquelas árvores de montanha que não têm utilidade, e esta característica é boa. O monge Huai-su fazia voar o seu pincel nas folhas da bananeira, e Chang Heng-ch'ü viu novas folhas e considerou-as incentivos para os seus estudos. Eu não tomo estes dois [rumos]. Apenas fico à vontade na sombra delas, e só gosto delas por serem facilmente rasgadas pelo vento e pela chuva.»²

Ao contrário dos dois poetas chineses citados, que encontraram na bananeira inspiração ou material de escrita, Bashô encontra um local para repousar à sombra e contemplar a natureza em toda a sua transitoriedade. É a sua aparente inutilidade para o homem, a sua fragilidade face aos elementos naturais, bem como a sua aparência humilde, os atributos que Bashô procura reivindicar para si e para a sua obra. Era assim que queria ser considerado, enquanto poeta humilde, frágil e apreciador de todas as manifestações naturais e ordinárias, inclusive as inúteis e não tão belas.

As decisões tomadas nos últimos dez anos de vida, no que toca à abordagem poética e ao estilo de vida nomádico que incorpora, demonstram o seu afastamento de um modelo rígido e canonicamente aceite de composição poética e de desempenho de tarefas normalmente requisitadas de um reputado mestre poeta, de modo a abraçar um estilo de vida mais flexível, em consonância com a dimensão transitória, espontânea e adaptável da natureza. Os ensinamentos que sobrevivem hoje indicam uma crescente adopção de uma atitude mais pragmática, não só no que toca ao estilo de vida, mas sobretudo no que toca à própria composição poética. A adopção do pseudónimo “Bashô” inaugura e celebra a adopção dessa disposição.

² SHIVELY, Donald. (1953). Bashô – The Man and The Plant. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 16, No. 1/2. p. 157, 158, 159. (Tradução para português de minha autoria.)

Enquanto mestre de *Renga* (consultar glossário) e fundador da sua própria escola poética (*Shōmon*) poder-se-ia ter esperado dele a elaboração de algum tratado poético ou de algum registo de ensinamentos estilísticos e temáticos. Bashō não deixou nada de semelhante. O acesso que a posteridade possui aos seus ensinamentos é através de registos de seus discípulos, isto é, um acesso filtrado e indirecto, sendo necessário tomar extra precaução na interpretação de tais registos. Mesmo assim, é possível arriscar que a inexistência de algum tratado poético não foi fruto de alguma despreocupação ou falta de tempo para registar as suas teorias, mas um acto propositado. À medida que Bashō aperfeiçoava a prática do haiku, a sua atitude aproximava-se da simplicidade e espontaneidade como as formas de expressão mais adequadas a um formato já por si compacto como o haiku. Apesar de dedicar a carreira inteira a um género poético em si tematicamente rígido e estruturalmente pouco flexível como o *Renga*, o caminho de vida e o caminho poético que percorreu levaram Bashō a uma maior flexibilidade e inclusividade temática, à simplicidade vocabular e a uma aproximação aos afazeres corriqueiros da existência humana e da natureza. De modo que se afirme que foi com Bashō que os primeiros passos foram dados para aquilo que a posteridade acabou por determinar ser o haiku enquanto peça poética independente e com mérito intrínseco.

De modo a tentar compreender a ‘viragem pragmática’ de Bashō nos últimos anos de vida, a presente dissertação irá recorrer, mesmo que não explicitamente (de modo a evitar jargão desadequado dado o contexto histórico e cultural do poeta em estudo), em algum vocabulário e conceitos de Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Richard Rorty e John Dewey. Com o apoio de algumas noções destes pensadores, procurar-se-á compreender o que Bashō quis dizer (quando os seus discípulos lhe questionavam sobre o melhor modo de compor poesia) ao dar instruções como «aprende sobre o pinheiro com o pinheiro e aprende sobre o bambu com o bambu», «come sopa de vegetais em vez de guisado de sapo», bem como a superar «o coração e a mente dos bárbaros e dos animais, e tornar-se um com a natureza». A recusa em avançar com um sistema ou modelo poético de composição,

juntamente com a decisão, na última parte de sua vida, de adoptar uma vida nomádica centrada na viagem são indicadores de um poeta que procurou libertar-se, tanto quanto possível, da rigidez estilístico-temática da sua actividade, bem como das responsabilidades inerentes ao seu cargo poético, simultaneamente procurando manter um relacionamento mais flexível, enquanto mestre poeta, com a vertente mundana e socialmente rigorosa dessa prática poética. Tal como Bashô não desdenhou em utilizar ideias, trechos ou histórias das mais variadas fontes chinesas e japonesas para robustecer a sua obra poética, também não se desdenhará usar vocabulários de variados (e algumas vezes, discordantes) pensadores ocidentais na presente dissertação.

O primeiro capítulo incidirá sobre aspectos gerais do haiku, bem como algumas ideias fundamentais para compreender a austeridade vocabular e a temática da obra poética de Bashô, centrada nos fenómenos naturais. Alguns seus ensinamentos e haiku serão discutidos e analisados. No segundo capítulo procurar-se-á compreender o caminho poético de Bashô. A interpretação avançada neste capítulo, tendo como base vários excertos de *Haibun* de Bashô, procurará também esclarecer o processo de aquisição de conhecimento essencial para o desenvolvimento de um caminho poético *sui generis* como o seu. Para Bashô, fazer poesia é ser natural. O terceiro e último capítulo passa, inicialmente, por mapear o contexto social e cultural japonês no qual Bashô se encontrava inserido. De seguida, procurar-se-á dar a ver que o caminho poético que Bashô acredita percorrer é o caminho do “entre”, e que tal como a água que se infiltra e adapta a todas as formas e contextos, essa é a disposição mais apropriada para enfrentar as vicissitudes da vida e da composição poética.

Sobre Haiku

Na primavera de 1686, Matsuo Bashô (1644-1694) compôs o que viria a ser o seu haiku mais célebre. Comumente referido como o ‘haiku do sapo’, apresenta-se aqui a versão original em japonês, a versão transliterada, e uma versão portuguesa.

古池や蛙飛びこむ水の音

furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto

«velha lagoa

o sapo salta

o som da água»³

A opção por traduzir o original japonês em três versos data do século XIX, quando as primeiras traduções em inglês surgiram. Uma das justificações passa pela estrutura fonética do original japonês, que divide o haiku no esquema 5 – 7 – 5⁴. Foi essa a estrutura adoptada nas traduções, embora transformar a divisão fonética em contagem métrica se tenha revelado

³ LEMINSKI, Paulo. (2013). *Vida – 4 Biografias: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Companhia das Letras. p. 61.

⁴ Não se pode descrever por sílabas a estrutura de um haiku. O conceito utilizado é o de *on* (音, significa literalmente ‘som’) uma contagem fonética que permite estruturar, por sons, a composição poética. Como tal, um haiku que seguisse o paradigma tradicional possuiria 17 *on*. Bashô rompeu com essa regra em alguns de seus haiku.

impossível sem alterar significativamente o conteúdo do original. Para além da utilização recorrente de assonâncias e aliteraões, fruto da estrutura silábica do japonês, em que cada sílaba pronunciada consiste numa consoante e numa vogal (por exemplo, os caracteres *て* e *め* pronunciam-se *te* e *me*, respectivamente⁵), o haiku era comumente elaborado em linhas verticais, escrito da direita para a esquerda, ao contrário dos três versos horizontais utilizados por traduções ocidentais. Embora o japonês moderno já inclua alguma pontuação, o japonês medieval não possuía qualquer recurso ortográfico semelhante. O que o japonês possui são partículas pós-posicionais, com a intenção de modificarem o componente que as antecede, estabelecendo o seu propósito na frase. Partículas como *を* (o), *で* (de), *も* (mo), *か* (ka), entre outras, servem para indicar objectos, lugares, quantidade ou até questões, facilitando a economia de expressão no haiku. Além da ausência de pontuação, a omissão de conectores é também frequente neste género poético. Esta omissão promove frequentes traduções que se permitem excessivas liberdades, interpretando a ausência de conectores e de uma explícita estrutura sequencial lógica como uma mera característica linguística involuntária a ser resolvida, e não uma qualidade poética premeditada. No caso do ‘haiku do sapo’, o preenchimento dessa ausência não deveria ser responsabilidade do tradutor, mas do leitor enquanto a experiencia. Qualquer tradução que tome essa liberdade para si estará a restringir a experiência do leitor⁶. A versão de Leminski deste haiku parece ser a mais aproximada do

⁵ As excepções são as vogais (‘a’ *あ*, ‘i’ *い*, ‘u’ *う*, ‘e’ *え*, ‘o’ *お*), bem como o caracter ‘n’ *ん*. Estes caracteres fazem parte de um alfabeto chamado Hiragana. Este vocabulário acompanha o Kanji, ideogramas japoneses adquiridos a partir dos chineses. A complexidade e quantidade de Kanji produz um incontável número de significados, e uma estrutura tão mínima como o haiku beneficia dessa multiplicidade de significados praticamente impossíveis de serem traduzidos em linguagem ocidental com a mesma eficácia e multiplicidade vocabular.

⁶ Esta preocupação pela recepção do poema é uma das características fundamentais e históricas da composição poética japonesa. O haiku, enquanto peça individual, originou do poema que iniciava a actividade poética colaborativa denominada *Renga*. Nesta espécie de sarau poético, vários poetas elaboravam sequências de versos com base em estruturas temáticas canonizadas, com grande foco

original e a que permite ao leitor experienciar aquilo que Bashô quis dar a ver. No original japonês, Bashô começa pela ‘velha lagoa’, («furu ike ya»), para de seguida referir que ‘o sapo salta’ («kawasu tobikomuu») e terminar com ‘o som da água’ («mizu no oto»). Esta seria a tradução mais literal, ou seja, a que deixa o haiku pairar no reino da ambiguidade e da sugestão do original japonês, o tipo de descrição que o Ocidente normalmente atribui a este formato poético. Masaoka Shiki (1867-1902), no entanto, um dos últimos mestres haiku japoneses e adepto da arte ocidental, descreve o haiku como *Shasei*, ‘rascunho de vida’⁷, como se se tratasse de um esboço de um poema maior por realizar ou de um pormenor de vida por desenvolver artisticamente. Este seria normalmente o sentido atribuído ao conceito de rascunho, o de algo primitivo, ainda em estágio inicial de desenvolvimento. Porém, quando Shiki invoca o conceito de rascunho estará a recorrer especificamente à sua dimensão espontânea, fluida, conceptualmente flexível⁸, centrada na dimensão perceptiva e imediata do poeta⁹. O ‘haiku do sapo’ poderá possuir a dimensão sugestiva de um mero rascunho, até a sua leveza e incompletude, mas não a sua indefinição inicial, tentativa e experimental. A sua leveza temática é propositada, e a sua precisão descritiva também, algo que diferencia o

nas estações do ano, as suas transformações bem como fenómenos específicos desse período. A recepção de outros poetas ou adeptos da arte à sua contribuição poderia levar a um aumento da reputação e quiçá, inaugurar bem como publicar as suas próprias actividades colaborativas, atraindo um número respeitável de discípulos para o seu estilo de composição, permitindo obter um meio de subsistência a partir do seu ofício poético. Mesmo sendo o haiku uma peça individual, não só Bashô se destacava pelo *Renga* que produzia, como acreditava ser no *Renga* onde a sua habilidade poética verdadeiramente se manifestava. Porém, o haiku, enquanto peça independente, não se libertava necessariamente do escrutínio de outros poetas e dos preceitos temáticos e estilísticos do *Renga*.

⁷ KEENE, Donald. (2013). *The Winter Sun Shines In – A Life of Masaoka Shiki*. Columbia University Press. P. 9, 69.

⁸ KEENE, Donald. (2013). *Ibid.* P. 69, 70, 71.

⁹ Makoto Ueda refere, na sua definição de *Shasei*, que é um ideal que «recomenda que o poeta observe a vida ou a natureza muito de perto e registe as suas impressões em uma linguagem simples e precisa.» UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press. p. 429.

haiku quando comparado com um rascunho. De modo que o haiku, enquanto género poético, e o ‘haiku do sapo’, em particular, não podem ser acusados da falta de profundidade e/ou de desenvolvimento observável num simples rascunho.

Outro aspecto a ter em conta é o facto de o conceito de *Shasei* ter advindo das artes ilustrativas e não literárias, ficando claro a ênfase na dimensão imagética do haiku¹⁰. O haiku é tanto ou mais sobre a imagem fluida e espontânea que sugere do que a descrição precisa de um acontecimento. Como Barnhill elucida, ao comentar um dos haiku de Bashô sobre um cuco, é uma experiência de leitura completamente diferente dizer que ‘o cuco canta’ do que dizer simplesmente «cuco» e ‘escutar’ a imagem¹¹. A poesia prospera a partir destas subtilezas, e num género tão conciso como o haiku, estas opções linguísticas são ainda mais amplificadas. Mas não são só as palavras que contam no haiku: a ausência linguística estimula o surgir de imagens, de atmosferas. De modo que não seria um exagero afirmar que o ‘haiku do sapo’ quer mostrar mais do que dizer. Quer apontar para uma velha lagoa, para o salto de um sapo, para o som da água. Quer orientar linguisticamente o leitor até uma imagem despoletada por ele, embora a imagem resultada já não se encontre ao encargo do autor, mas da relação que o leitor constrói entre a sua imaginação e o haiku.

No que toca a este ‘haiku do sapo’, a ausência de uma explícita sucessão lógica de acontecimentos (normalmente causada por conectores) permite que diversos comentadores e tradutores se questionem se o salto do sapo é para a água ou para o som da água. Sam

¹⁰ O monocromatismo das pinturas realizadas por Bashô, o facto de serem elaboradas pelo mesmo pincel que compunha a caligrafia, bem como a utilização de imenso espaço negativo (*Ma*, 間) poderá revelar, à primeira vista, a impressão de ser um esboço ainda em estágio inicial. Contudo, as obras em si eram propositadamente minimais; por vezes, um mero sapo era desenhado no canto de um pergaminho, só para ser escrito, por vezes no canto contrário, um haiku relacionado.

¹¹ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Haiku – Selected poems of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 15.

Hammil, poeta e tradutor de Bashô, afirmou em entrevista que o ‘haiku do sapo’ permite incorporar em si uma dimensão irracional da existência¹². De acordo com Hammil, a metáfora enquanto elemento irracional permitiria o salto imaginativo; possibilitaria o salto do sapo para o som. Essa ‘irracionalidade’ metafórica só se demonstra dessa maneira se não tivermos em conta o facto de Bashô em nenhum momento optar por essa dimensão. Daí que Makoto Ueda realce o seguinte, na sua análise a este haiku:

«[O ‘haiku do sapo’] é algo ambíguo porque o poeta não especificou a sua resposta à experiência. [Este haiku] em particular convidou um incontável número de interpretações ao longo dos séculos. E, no entanto, comum a todas parece ser a comparação interna, a comparação entre o finito e o infinito que são trazidos juntos na mesma experiência que é o poema. A ambiguidade só surge quando se tenta racionalizar a experiência de outras maneiras. Como é que se explica a relação entre a lagoa que permanece há séculos e o fugaz som da água que desaparece num instante [...]?»¹³

A bifurcação, quer na realidade, quer na poesia, entre racional/irracional era ininteligível para Bashô. Não há nenhum dado biográfico ou artístico que legitime tal percurso conceptual e/ou poético. Conceptualizar o salto enquanto irracional ou metafórico representa um nível de pensamento intelectual que Bashô procurou se distanciar. Não há *nada* por detrás do salto do sapo. O salto do sapo resiste a intelectualizações, muito pelo facto de, como Ueda refere, o poeta não especificar a sua resposta à experiência. Isso permite que

¹² «Quando Bashô escreve o seu famoso haiku sobre o sapo, está a dar um enorme salto imaginativo. Esse pobre poema tem sido frequentemente massacrado por tradutores incapazes de dar o salto *com* Bashô. Aquele sapo *não está* a saltar para a água, mas *para o som* da água. Como é que, racionalmente, "se salta para o som"? Grandes metáforas frequentemente envolvem um elemento do irracional.» Excerto da entrevista realizada por Robert D. Wilson a Sam Hamill. Retirado de: https://simplyhaiku.com/SHv3n2/features/Sam_Hamill_intrvw.html

¹³ UEDA, Makoto. (1982). *Matsuo Bashô – The Master Haiku Poet*. Kodansha International Ltd. p.53.

o haiku dê a ver outra coisa que não uma experiência racional ou irracionalmente filtrada da existência. No Ocidente, questionaríamos o porquê de o poeta não dar o passo em frente no seu poema e articular a sua resposta, de não expressar a sua subjectividade. Mas Bashô não procura expressar explicitamente a sua psique; procura, invés, focar-se no mundo. Qualquer racionalização seria, para Bashô, dar um passo a mais, um passo para longe da verdadeira beleza natural, da beleza misteriosa entre uma velha lagoa e o som efémero que a água faz depois do salto de um sapo. De modo que seria um erro interpretar este haiku sem tomar em conta a deliberada suspensão intelectual do poeta. Ponderar o conhecimento que podemos extrair de uma situação percebida limita o envolvimento do homem com esse ambiente, no sentido em que procura actuar de acordo com as coisas que sabemos e que podemos vir a saber. Esta precisão intelectual é artificial e exige a identificação de factos¹⁴; a questão é que, numa experiência como a do ‘haiku do sapo’, o que é valorizado, em primeiro lugar, é a sua resistência a racionalizações, e segundo, o facto de não haver necessariamente nenhum conhecimento a ser adquirido. A contemplação do mistério, do ambíguo, do incompleto, do ‘por descortinar’, é suficiente e plena. A discriminação que poderia ocorrer através da categorização intelectual dividiria os componentes percebidos, impedindo o leitor de experienciar a ambiguidade holística entre o som que ocorre no salto de um sapo para um velho lago. Isto porque a relação que o poeta invoca entre a lagoa antiga e o som instantâneo da água é algo de diferente de uma busca intelectual: Bashô procura, de acordo com Ueda, uma momentânea atmosfera impessoal e natural que permita contemplar uma dimensão mais universal e menos subjectiva e/ou intelectual da existência, algo parecido a um instante de iluminação, onde a natureza das coisas é observada sem ‘interferências’ subjectivas. Embora sem emoção, a natureza tem vida. Como tal, cria sempre uma atmosfera

¹⁴ JOHN, Joseph. (2007). Experience as Medium: John Dewey and a Traditional Japanese Aesthetic. *Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Vol. 21, No.2. p. 84.

potencialmente contemplável. A grande dificuldade surge assim na apreensão poética desse instante de iluminação:

«[...] não importa a mente delicada que o poeta possa ter: não é fácil entrar na vida mais íntima de um objecto exterior. Presume a completa desumanização do poeta, a dissolução das suas emoções. Mas é óbvio que um homem não pode viver sem as suas emoções, pois ele é uma existência biológica que deve manter a sua espécie e ele próprio através dos seus desejos físicos. O poeta pode-se desumanizar, mas apenas por um breve período de tempo, talvez apenas por alguns momentos no máximo. Para o poeta esses momentos são verdadeiramente preciosos, já que são a única ocasião em que pode obter um vislumbre da essência impessoal do universo, da energia vital compartilhada por todas as coisas da natureza. Surge assim o conceito de inspiração de Bashô, essencial para a escrita do haiku.»¹⁵

À medida que ia amadurecendo o seu estilo, Bashô desenvolveu, deste modo, uma disposição que buscava uma maneira de actuar no mundo que renovasse a expressão poética, mas essa disposição não procurava conceptualizar quaisquer processos da consciência humana, da sua criatividade, ou dos fenómenos percebidos; procuravam invés distanciar-se de qualquer interrogação, intelectualização ou sistematização. Mais do que procurar compreender a condição humana e a natureza, Bashô queria livrar-se de qualquer esforço de compreensão e arrumação conceptual. Esta não era fundamental para a actividade poética. É precisamente por isso que Ueda não encontra qualquer específica resposta subjectiva à experiência retratada no haiku por parte do poeta, ou qualquer tentativa de

¹⁵ UEDA, Makoto. (1967). Bashô on the Art of the Haiku – Impersonality in poetry. Em: *Literary and Art Theories in Japan*. Center for Japanese Studies. The University of Michigan. Press of Western Reserve University. p. 157.

racionalização ou sentimentalismo da mesma. Bashô procura transcender-se, mesmo que apenas momentaneamente, de modo a poder contemplar o imanente. Mais para o final da sua vida, que coincidiu com os seus melhores anos criativos, Bashô desenvolveu um entendimento original em relação à actividade poética que praticava. Foi assim que a pobreza material, o apaziguar da subjectividade e o vaguear pela natureza revelaram-se as melhores condições para a sua composição poética. Bashô denominou essa disposição criativa de *Karumi*¹⁶, ‘leveza’. Ueda descreve-a da seguinte maneira:

«[*Karumi*] aponta em direcção a uma simples e ordinária beleza que emerge quando o poeta encontra esse tema em coisas familiares e as expressa em linguagem vulgar. Bashô tentou ensinar este conceito para os seus estudantes ao dar instruções como “simplesmente observa o que as crianças fazem” e “come sopa de vegetais em vez de guisado de pato.»¹⁷

Este desejo de simplicidade com recurso a linguagem vulgar foi o culminar de uma vida dedicada ao ofício poético e ao seu desejo de renovação; também foi uma busca pessoal por alguma serenidade face à solidão e transitoriedade associadas à condição humana, dimensões que Bashô experienciou pessoalmente e testemunhou no curso das suas viagens pelo Japão. *Karumi* significa apaziguar a mente no processo criativo, de modo a sobressair livremente aquilo que o poeta deseja tornar em haiku, ou seja, um «vislumbre da essência impessoal do universo». O producto final (o haiku) conteria uma pobreza introspectiva («observa o que as crianças fazem»), livre de quaisquer ornamentos ou aperfeiçoamentos líricos («come sopa de vegetais em vez de guisado de pato») de modo a que se dê a ver o fenómeno, natural e espontaneamente, como se o leitor estivesse a percepcionar ele próprio

¹⁶ A primeira menção deste conceito data de 1690, quatro anos depois do ‘haiku do sapo’, quatro anos antes de Bashô morrer.

¹⁷ UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press. p. 428.

aquilo que é descrito. É uma sincera, genuína e irreflectida experiência tornada em haiku. Quando se busca a imediatez de uma expressão pré-conceptualizada ou por intelectualizar, torna-se fácil compreender que a única receita possível passe por observar os afazeres de crianças e comer os alimentos menos refinados e que exigem a menor preparação possível. É o quotidiano, o banal, o natural e o espontâneo que têm de sobressair no haiku, de maneira que, uma vez esvaziado de ‘manifestações’ subjectivas ou intelectuais, apenas restem *as coisas como elas são*. Não é o caso de uma mera convergência sobre um fenómeno do mundo, mas também de um esvaziamento da subjectividade de quem o contempla. Deste modo, o mundo revelar-se-á no seu ‘ser assim’. Bashô desenvolveu este paradigma, tendo como pano de fundo a tradição Zen Budista que florescia no Japão e que conhecia pessoalmente, bem como a tradição poética chinesa e espiritual taoista¹⁸ que entrou em contacto na segunda metade da sua vida. Byung-Chul Han discorre sobre o esvaziamento da subjectividade no haiku da seguinte maneira:

«Não é possível procurar neles interioridade alguma. Nenhum “eu lírico” se exprime neles. Do mesmo modo que “a nada são impelidas” as coisas do haiku. Nenhum eu lírico as inunda, as torna metáfora ou símbolos. O haiku faz antes que as coisas brilhem no seu ser assim. O não estar impelido a nada que tempera

¹⁸ «Bashô parece ter sido atraído para a poesia Chinesa por duas razões. Uma foi o seu interesse no Taoísmo, que ele pensou poder afastá-lo da turbulência do dia-a-dia e direccioná-lo para o mundo da natureza onde poderia recuperar a sua verdadeira identidade. [...]. O outro elemento que apelou a Bashô foi o Budismo Zen. A dimensão de *Satori* (iluminação) prometida pelo Zen era um pouco diferente do que os taoistas reclusos esperavam atingir, mas parecia igualmente fornecer um meio de transcender o mundano. Convenientemente para Bashô, havia um monge Zen a viver na sua vizinhança. [...]. Bashô praticou a meditação Zen sob a orientação do monge, [...]» UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press. p. 67, 68.

fundamentalmente o haiku indica o coração jejuador do poeta, no qual o mundo se reflecte no registo de ninguém.»¹⁹

Han quer demonstrar que, ao contrário da poesia ocidental, caracteristicamente subjectiva, lírica, ou até sentimental, onde o sujeito poético procura entrelaçar a sua subjectividade com o mundo objetivo, o haiku não cabe nesse paradigma. Há a ausência de uma conceptualização dualista que separe o poeta e a sua subjectividade do mundo que contempla. No caso do ‘haiku do sapo’, uma vez apaziguada a subjectividade, sobra o salto do sapo, uma velha lagoa e o som da água. Sobra o haiku inteiro. Como Han refere, uma vez subjectivamente jejuado, não só as coisas no mundo brilham no seu «ser assim» quando são percebidas, como se reflectem num poeta que busca ser «ninguém» no acto criativo. «A nada são impelidas as coisas do haiku» seria uma descrição adequada para o salto do sapo. O sapo não simboliza o poeta, não é uma metáfora subjectiva, não exprime nada da psique do autor. Há ao invés uma aceitação da realidade imanente, em que o poeta não busca uma razão para ela se manifestar da maneira que se manifesta. O sapo salta *porque salta*. As coisas brilham intrinsecamente no seu «ser assim» (o salto do sapo, neste caso). Uma vez atenuada a subjectividade, o poeta percebe um mundo holisticamente interdependente e inalienável, contemplando, serena e afavelmente, as coisas como elas são, num perpétuo entrelaçamento existencial. Percepcionar a realidade holisticamente pressupõe que não existe um entendimento bifurcado da realidade, não só enquanto racional/irracional, mas entre sujeito/mundo, ou qualquer outro dualismo; pressupõe que o poeta está desperto para toda a realidade *como ela se manifesta*, porque também ele se encontra imediatamente inserido nela. Significa que se procura contemplar o mundo pré-conceptualmente, igualmente aberto e disponível para todos os fenómenos do mundo, desde a borboleta mais pequena até à montanha mais alta. *Karumi* seria, mais do que uma simples fórmula a ser executada no acto

¹⁹ HAN, Byung-Chul. (2018). *Filosofia do Budismo Zen*. Relógio D’Água. p.74.

de criação, uma exortação no quotidiano de apaziguamento da subjectividade e proximidade à natureza. Isto porque, ao contrário do que se possa conceptualizar no ocidente, Bashô compreende a actividade artística enquanto actividade impregnada na natureza. Essa concepção da natureza como criadora e processadora é inalienável e um dos focos poéticos de Bashô: a natureza é a fonte de tudo, inclusive do poeta e da sua actividade artística. No Outono de 1687, Bashô compôs o seguinte haiku:

旅寝して我が句を知れや秋の風

«tabine shite waga ku o shire ya aki no kaze

passa a noite em viagem

depois entenderás os meus poemas –

vento de outono»²⁰

O vínculo natureza-poeta-poesia habita constantemente a obra de Bashô, e este haiku não é excepção. O que é excepcional nele é a autoconsciência de Bashô sobre o seu modo de viver e a sua criação poética. Ambas são dimensões indissociáveis, sendo ambas possíveis graças a outra dimensão vasta e inclusiva (a criação poética e o modo de viver de Bashô enquanto fruto da natureza). Tal como o cantar de um cuco, para Bashô a expressão poética do homem é também uma actividade natural inserida na natureza. Não há outra dimensão ou plano transcendental onde resida a poesia que o homem elabora. Para Bashô, o haiku é uma expressão *da* natureza, *para* a natureza, *na* natureza.

²⁰ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Haiku – Selected poems of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 33. (Tradução para português de minha autoria.)

Na primeira linha, Bashô exorta à viagem, estilo de vida que adoptou consistentemente na última década da sua vida. Bashô é reconhecido pelos diversos diários de viagem onde mistura prosa com haiku, sendo a obra mais celebrada, *O Caminho Estreito até ao Longínquo Norte* (*Oku no Hosomichi*, 1694), o relato da mais longa jornada que realizou, percorrendo centenas de quilómetros a pé pelo Japão. Daí que esta primeira linha seja importante precisamente pela sua dimensão biográfica. À medida que envelhecia, Bashô começou por se afastar das responsabilidades da vida cívica e urbana mudando-se para uma periferia calma de Edo (actual Tóquio), vivendo da caridade de amigos, família, discípulos, patronos e das lições que dava²¹. Nos últimos dez anos de vida, tendo como objectivo vaguear pela natureza como os grandes poetas e monges de outrora, começa a realizar jornadas cada vez mais extensas pelo Japão, para visitar locais onde viveram figuras históricas e contemplar belas paisagens naturais²². Passa a alternar entre longas viagens e estadias isoladas nas suas humildes choupanas (isto quando os seus discípulos, patronos ou colegas de profissão o permitiam). A maior parte dos seus haiku, nesta fase da sua vida, encontram-se repletos de acontecimentos que presenciamos em viagem. Não deixa de ser curioso que este haiku tenha sido elaborado quando Bashô já levava com mais seriedade a sua atitude de viajante: o segundo de cinco diários de viagem seria criado neste ano (1687)²³. É por esse motivo que quando Bashô refere passar «a noite em viagem» neste haiku, quer mostrar a natureza que possibilita esse estilo de vida. Quer mostrar que é a natureza, na qual se encontra imerso, a fonte de

²¹ «Embora já não corrigisse versos em troca de pagamento, Bashô não parou de ensinar poesia [1681]. Aliás, este seu novo estilo de vida ensinava por si próprio aos alunos a que uma vida de poeta se deve assemelhar. De tempos em tempos organizava festas de escrita de verso, concursos de poesia, ou algum evento na sua choupana.» UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokeku with Commentary*. Stanford University Press. p. 67.

²² BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Journey – The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 1, 2 e 4.

²³ O primeiro diário de viagem intitulava-se *Nozarashi Kiko* (1684), *Diário de um Esqueleto Baloçando ao Vento*. O segundo diário, de 1687, intitulava-se *Kashima Kiko*, *Diário de Kashima*.

toda a sua criatividade, e que passar a noite em viagem é reconhecer, aceitar e usufruir dessa dimensão inalienável da existência. N' *O Caminho Estreito até ao Longínquo Norte* Bashô afirma explicitamente o impulso que sentiu mal regressou à sua choupana (depois de outra extensa viagem) e começou a retirar as teias de aranha que a cobriam:

«A Lua e o Sol são eternos viajantes. Até os anos viajam. Quer uma vida inteira à deriva em um barco, quer conduzindo um cavalo pelo passar dos anos até à velhice, todos os dias são uma jornada e a jornada em si é a casa. Desde os tempos mais remotos que sempre houve aqueles que pereceram ao longo da estrada. Mesmo assim, acabava sempre atraído pelo vento que sopra as nuvens, até aos sonhos de uma vida inteira a vaguear.»²⁴

Bashô entende a viagem como sinónimo de vida. Se «a jornada em si é a casa», passar «as noites em viagem» é aceitar a natureza como o lar que possibilita, não só a expressão poética, mas toda a existência. A natureza é a casa de Bashô, e vaguear por ela é o melhor modo de a habitar. Como «todos os dias são uma viagem», Bashô entende a temporalidade não como fenómeno extranatural, mas como constituinte da natureza. Esta condição é o que permite «andar à deriva no barco», e «conduzir um cavalo» até à velhice, ou passar «a noite em viagem». Bashô possui, assim, uma compreensão do espaço e do tempo enquanto unidade indissociável e natural. Até «os anos», entidade temporal, viajam da mesma maneira que a «lua e o sol», entidades materiais. A realidade é um constante processo transformativo e inter-relacionado. Não há nenhuma entidade que não viaje, não há nenhuma entidade que não seja transformada e não provoque transformação. De modo que a inevitabilidade da morte, de haver «aqueles que pereceram ao longo da estrada», reforça o sonho de Bashô de «uma vida inteira a vaguear». A morte não é uma justificação para não viajar, mas um estímulo

²⁴ BASHÔ, Matsuo. (2012). *Narrow Road to The Interior and Other Writings*. Shambala Publications. p. 25. (Tradução para português de minha autoria).

para aproveitar a viagem inevitável que é existir, pois a morte também faz parte da viagem, desse processo natural. Não há uma compreensão estática e final da existência; a viagem é sinónimo de interminável mudança e transformação e harmonizar-se com esse processo é o que Bashô procura fazer ao vaguear nos últimos anos de vida²⁵. Como tal, esse «sonho de uma vida inteira a vaguear» é uma exortação a aproveitar a natureza que simultaneamente possibilita o prazer de a experienciar. Viajar e compor haiku seriam, para Bashô, a melhor forma de se harmonizar com a natureza.

Neste sentido, na linha seguinte do haiku Bashô afirma que «depois entenderás os meus poemas». Além de juntar o acto criativo, «os meus poemas», enquanto possível consequência, ao acto de vaguear pela natureza, esta linha aparentemente dá a entender que é condição necessária realizar certas acções no mundo de modo a poder compreender aquilo que Bashô escreve. Neste caso, quase como uma receita, teria de se «passar a noite em viagem» e *só* depois se compreenderiam os poemas que Bashô compôs em condições semelhantes. Mas como verificámos previamente, o acto de viajar não é algo que Bashô considere como um acto exclusivo a um certo número de indivíduos ou um mero pré-requisito: existir *é em si* uma viagem. «Passar a noite em viagem» é algo inato a todos os seres. Como tal, a ideia de receita poética apenas se revela numa leitura imediatista e descontextualizada. Embora esteja a exortar a um estilo de vida em si nomádico e itinerante, as condições necessárias para se compreender a razão porque Bashô elaborou o haiku que elaborou são intrínsecas à existência humana. A condição principal é o leitor ser alguém que se encontra também inserido no mundo, e como tal, inevitavelmente actuar enquanto viajante nesse mesmo mundo. Mais do que restringir a compreensão do haiku a um número finito de leitores nómadas, Bashô estará a incentivar o leitor a experienciar algo que ele não

²⁵ BARNHILL, David. (1990). Bashô as Bat: Wayfaring and Antistructure in the Journals of Matsuo Bashô. *The Journal of Asian Studies*, Vol. 49, No. 2. p. 282, 283.

consegue traduzir por palavras. Esse seria outro ponto que se poderá intuir deste verso: ao exortar o hipotético leitor a realizar a mesma actividade, Bashô como que declara a incapacidade do haiku de reproduzir ou imitar a natureza. Não há haiku que consiga encapsular ou reproduzir a natureza; se se quiser experienciar a natureza e compreender o motivo de Bashô ter feito os haiku que fez, terá de se deslocar à própria natureza. Este haiku encontra-se agudamente consciente da indissociabilidade das relações naturais que possibilitam que haiku como este advenham e sejam apreciados. Essa apreciação só é possível porque tanto o autor, o haiku e o leitor se encontram imersos na natureza que permite, em primeiro lugar, esse «passar a noite em viagem» (possibilitando essa actuação no mundo), e em segundo, uma referenciação com sucesso (ou seja, inteligível a todos os intervenientes) a essa mesma natureza criadora e sustentadora. É essa capacidade de se relacionar com tal natureza o que viabiliza o mérito artístico. É o reconhecer daquilo que possibilita a actuação criativa, inteligível, e com significado no mundo. O mérito do haiku estaria na capacidade de se relacionar de modo bem-sucedido com a natureza que nunca poderá duplicar, reproduzir, encapsular. O valor do haiku é, assim, fornecido pela natureza que a possibilita em si e a relaciona consigo própria.

A ênfase na sequencialidade introduzida pelo «depois» permite concluir que, para Bashô, é a imersão na natureza que possibilitará compreender os seus haiku, embora não sejam os seus haiku que levarão o leitor a experienciar a imersão na natureza. Bashô rejeitaria qualquer haiku que possuísse a construção inversa, algo como ‘compreende os meus poemas / depois passarás a noite em viagem’. Bashô não é apologista do haiku enquanto transformador da natureza e do ser humano. Bashô tem plena consciência da subordinação dos haiku face à natureza e a aparente indiferença da natureza face à expressão poética. É o próprio que o afirma quando diz que «a peónia / não quer saber / de talentos literários.»²⁶

²⁶ BASHÔ, Matsuo. (2016). *O Eremita Viajante [Haikus – Obra Completa]*. Assírio e Alvim. p. 250.

Daí que Bashô partilhe da sua responsabilidade enquanto mestre, a de ensinar os seus discípulos a compor haiku, para a natureza, ao declarar

«Aprende sobre o pinheiro com o pinheiro e aprende sobre o bambu com o bambu.»²⁷

Bashô estará aqui a prescrever a ideia de que, para compor os melhores haiku, o essencial não reside numa suposta interioridade do poeta (subjectividade), mas num experienciar do mundo. Escrever haiku sobre pinheiros ou sobre bambus é sobretudo resultado de o poeta estar no mundo, indo ao encontro dessas coisas, não de procurar nos recantos interiores do seu ser a maior beleza ou verdade poética, ou de estudar as palavras que foram escritas sobre pinheiros ou bambus ao longo dos séculos (embora Bashô considere tal actividade necessária, mas não suficiente). De acordo com John Dewey, o artista «aprende como as coisas no seu ambiente são e se tornam; só depois dele ter observado e interagido com elas é que poderá começar a manipular essas coisas com propósitos artísticos»²⁸. Dentro do contexto do experienciar, não há limitações para a expressão do artista, para aquilo que pode ou não artisticamente manipular. Como Dewey refere, «o interesse de um artista é a única limitação colocada sobre o uso do material, e esta limitação não é restritiva. Apenas declara um traço inerente no trabalho do artista, a necessidade de sinceridade»²⁹. É a relação que o artista detém com o mundo que se poderá revelar uma limitação, mas essa limitação não é necessariamente uma restrição. Essa é a limitação que possibilita que a sua manifestação artística possua sinceridade (Bashô designou sinceridade

²⁷ QIU, Peipei. (2005). *Bashô and the Dao – The Zhuangzi and the transformation of Haikai*. University of Hawai'i Press. p. 146. (Tradução para português de minha autoria).

²⁸ JOHN, Joseph. (2007). Experience as Medium: John Dewey and a Traditional Japanese Aesthetic. *Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Vol. 21, No.2. p. 85.

²⁹ DEWEY, John. (1980). *Art as Experience*. Perigree Books. p. 189.

como *Fûga no Makoto*³⁰), ao concentrar a atenção poética naquilo que considera ser ‘interessante ou com valor’ no mundo do artista. O interesse do artista não pode ser falso ou comprometedor; caso contrário, não será sincero. Como tal, a sua relação com o mundo é a fonte do seu interesse, da sua sinceridade, e da sua consequente manipulação artística.

Esta actuação do artista, de acordo com Dewey, partilha de várias semelhanças com o ensinamento de Bashô: os seus alunos interagiriam com múltiplas coisas do seu ambiente, por exemplo pinheiros ou bambus, e seria a partir dessa interação que nasceria a experiência artística. É na relação que o indivíduo detém com o seu mundo, mesmo ao nível mais primário, mais quotidiano da existência, que nasce a possibilidade de desenvolver uma experiência considerada artística. Delinear fronteiras claras entre o artístico e o quotidiano, para Bashô e Dewey, revelar-se-ia mais prejudicial que benéfico. É a essência da actividade poética, para Bashô, abraçar a experiência quotidiana e natural. Daí que exorte os seus discípulos a saírem para o mundo e a partir dele, compor os melhores haiku, *mesmo* sabendo à partida que nenhum haiku que elaborem será alguma vez equiparável ou separado da natureza experienciada.

Ao declarar tal máxima, Bashô como que espera também que os seus discípulos compreendam essa ‘limitação’ criativa, a aceitem e aprendam com ela. Bashô nunca exorta ao confronto com a natureza, ou proclama o haiku como um modo de a contrariar ou até

³⁰ «O carácter genuíno da criatividade estética, Fûga-no-Makoto, como Bashô chamava, é um estado de espírito analogicamente estruturado e esteticamente tingido. É o factor que determina fundamentalmente a qualidade e o valor do evento criativo-cognitivo do haiku, bem como o seu producto estético, mesmo antes da ocorrência real da actividade criativa do poeta. O carácter genuíno da criatividade estética, Fûga-no-Makoto, é representado por Bashô como sendo estruturalmente correspondente ao “carácter genuíno da criatividade cósmica”, Zôka-no-Makoto.» TOSHIHIKO, IZUTSU, Toyo. (1981). *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. Springer-Science+Business Media, B.V. p. 69.

transcender as vicissitudes da existência natural, como forma de combater a transitoriedade e fragilidade da vida. Pelo contrário. Como anteriormente se concluiu, é a serena aceitação da natureza por parte do poeta que levará à composição dos melhores haiku. No que toca a aprender especificamente com Bashô enquanto mestre poeta, os seus discípulos poderão receber conhecimento sobre os poetas de outrora e ensinamentos estilísticos e linguísticos, mas aprender apenas esse aspecto revelar-se-á insuficiente para elaborar haiku de grande qualidade. Quando toda a técnica e conhecimento teórico se provam insuficientes, Bashô aponta para a natureza e exorta os seus discípulos a percorrê-la, esperando que ao caminharem, apreendam algo merecedor de elaborar em haiku. A compatibilidade deste paradigma com *Karumi* revela-se, deste modo, notória. É neste contexto de criação que se poderá enquadrar o último verso desse haiku, «vento de outono» («aki no kaze»).

Bashô não está a dirigir os dois versos anteriores ao vento de outono, numa espécie de diálogo interno. Esse terceiro verso procura, ao invés, referenciar a estação do ano em que o haiku foi elaborado. Essa referência sazonal é denominada por *Kigo*³¹. É com base na estação em que os haiku eram elaborados que se utilizavam específicas referências a fauna, flora ou acontecimentos humanos que proliferavam durante esses períodos específicos do ano. Por exemplo, mencionar o cuco num haiku de inverno consistiria numa falta de graça e desconhecimento dos cânones sazonais (o cuco seria utilizado como *Kigo* de Verão, que é quando o seu canto costuma ser escutado). A sujeição a este cânone vocabular não presume que o poeta se encontra limitado a mencionar somente estes específicos fenómenos naturais em alturas particulares do ano. Aliás, por mais paradoxal que pareça, não se entende este cânone como uma restrição que impeça qualquer expressão espontânea de criatividade. O

³¹ Um exemplo de um *Kigo* mais subtil acontece no 'haiku do sapo', onde, em vez de referir explicitamente a primavera, é a utilização de um sapo que serve como alusão à estação primaveril. O haiku é, entre muitas coisas, um poema sobre estações do ano.

que pressupõe é que muita da criação poética origina e depende dos fenómenos naturais que o poeta percepciona em determinada altura e considera belos e capazes de despoletar imagens e serem apreciados pelos seus ouvintes e leitores. Os cânones de *Kigo* (existentes em forma de antologias, ou *saijiki*) existem muito pelo facto de a natureza se manifestar de maneira previsivelmente transitória. Deste modo, a contemplação a longo prazo e acumulação de conhecimento permitiria mapear os acontecimentos naturais e adaptar a criação poética em torno deles. Embora a criação poética com fins de entretenimento³² olhasse precisamente para as listas canónicas de *Kigo* como o instrumento principal de elaboração poética, Bashô busca distanciar-se desse paradigma quando diz ao poeta para sair para o mundo («Aprende sobre o pinheiro com o pinheiro e sobre o bambu com o bambu.») e uma vez entre a natureza e, a partir dela, compor a sua poesia. Bashô incorpora esta disposição especialmente nos últimos dez anos de vida (1684-1694), quando passa a viajar pelo Japão a pé, disfarçado de monge, equipado apenas com alguns bens essenciais e material de escrita. Bashô é, também, reconhecido por ter expandido o leque de fenómenos que podiam ser considerados *Kigo*. Por exemplo, a utilização do sapo enquanto objecto poético com valor visionável, visto que antes do seu contributo o sapo era considerado um elemento da natureza desprovido de beleza, graça e delicadeza necessárias, características que, por exemplo, uma flor de cerejeira ou uma cotovia canonicamente detinham. A sua utilização poética estava reduzida ao escutar do seu coaxar. Com Bashô, o sapo obteve alguma ‘dignidade poética’³³, adquirindo uma presença

³² Esse seria um dos propósitos da criação poética que proliferavam no Japão. O contributo de Bashô ajudou a emancipar o haiku enquanto criação artística com mérito intrínseco. Para os verdadeiros mestres, não havia qualquer limitação ou aprisionamento aos cânones poéticos; a arte de saber articular a linguagem de maneira inovadora e relacionável com a natureza era um dos desafios que os grandes mestres aceitavam de bom grado. Contudo, prévio à escola *Shômon* de Bashô, originaram duas escolas, a *Teimon* e a *Danrin* que, procuraram ‘libertar-se’ da rigidez linguística, do intelectualismo e elitismo associados à actividade poética colaborativa medieval.

³³ «Em *Waka* e *Renga*, poemas sobre sapos referem-se ao seu coaxar. Por exemplo, vinte e nove poemas que aparecem sobre o tópico “sapos” em *Fubokushô*, uma estabelecida antologia de *waka* que

visual no haiku («o sapo salta»). Além disso, a utilização específica do «vento de outono» neste haiku não serve apenas para preencher esse requisito formal. Ao associar-se tematicamente à primeira linha do haiku, torna-se possível enquadrar o «passar a noite em viagem» numa noite ventosa de outono. O contributo imagético do *Kigo* no todo do haiku possibilita, concisamente, tornar a viagem mais próxima da experiência humana e da natureza.

O travessão que surge na tradução na segunda linha é o grande responsável pelo corte abrupto da ideia de passar «a noite em viagem» e do subsequente entendimento poético que poderá advir na segunda linha, e da imagem «vento de outono». Historicamente, esse travessão desempenha duas funções contraditórias: a de cortar a fluidez do discurso, como que dividindo o haiku em duas partes; e a de simultaneamente juntá-lo, através do processo de justaposição imagética. Este processo, de corte e união, como que reforça a interpretação do haiku enquanto instigador de imagens e menos de narrativas (fruto da concisa descrição e da ausência de conectores). A utilização desse travessão na tradução deve-se, assim, ao segundo elemento canónico do haiku: o *Kireji*, ou ‘a palavra cortante’. No original japonês, o *Kireji* não remete para um simples sinal de pontuação. Este compõe um carácter inserido no próprio texto. No caso de Bashô, os *Kireji* mais frequentes são os caracteres ‘*ya*’ e ‘*kana*’.

No que toca ao *Kireji* ‘*ya*’, tanto no ‘haiku do sapo’ (furu ike **ya** / kawazu tobikomu / mizu no oto) como no haiku da ‘noite em viagem’ (tabine shite / waga ku o shire **ya** / aki no kaze) esse carácter é observável, embora em localizações intencionalmente diferentes.

lista os poemas por tópico, são todos sobre o coxar de sapos. E cerca de 140 poemas classificados pelo tema ‘lagoa’ incluem nenhum que celebra um sapo. Neste [‘haiku do sapo’], Bashô escreveu sobre um sapo, no entanto não se referiu ao seu coxar, mas ao som do seu salto para a água. É aqui que repousa a novidade e aquilo que faz ser ao mesmo tempo um verso de haikai.» UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press. p.142.

Enquanto no primeiro, o *Kireji* como que serve para cortar o fluxo do discurso, ao oferecer antes um velho lago para depois pintar concisamente a acção que acontece nele, no segundo este corta brevemente a corrente de pensamento só para introduzir um novo (neste caso o *Kigo* «vento de outono»), um tanto independente das outras duas linhas. Em ambos o *Kireji* indica também uma pausa, tanto rítmica quanto gramatical. O *Kireji* 'ja' é comumente aplicado no fim da primeira linha ou no meio do haiku, em amplo contraste com o 'kana', utilizado no final do haiku com o propósito, não só de concluir dignamente, mas de transmitir também uma sensação de deslumbramento ou admiração. Eis o exemplo de um haiku com 'kana', composto no verão de 1694:

ひやひやと壁をふまへて昼寝哉

hiyahiya to kabe o fumaete hiru ne **kana**

«como é tão fresco:

pés contra a parede

durante a sesta»³⁴

É a acção na sua inteira constituição, desde colocar o pé na parede enquanto faz uma sesta, que contém frescura. Embora pareça que é a acção posteriormente descrita que leva à sensação «fresco», Bashô não quer demonstrar qualquer sequencialidade. Não é uma construção lógica que fica aqui intuída (que Bashô fez uma sesta, colocou os pés na parede, logo, sente frescura) mas uma relação entre todas estas acções. O que está implícito é o facto

³⁴ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Haiku – Selected poems of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 149. (Tradução para português de minha autoria.)

de o «fresco» percorrer a sesta e o acto de colocar os pés na parede, não de que houve qualquer intencionalidade em colocar os pés na parede de modo a obter frescura. O facto de haver algo que percorre igualmente toda as acções descritas no haiku é precisamente a razão de ser esse algo que dá início ao mesmo. A indissociabilidade e conexão entre todas as coisas, neste caso o «fresco» enquanto sensação que permeia as acções descritas no haiku, fortalecem a visão do mundo de Bashô enquanto unidade inalienável. É o próprio Bashô que o afirma, de um jeito mais explícito, quando diz em outro haiku que «ao luar / tudo no mosteiro / é uma só coisa»³⁵. Tanto o luar como a frescura percorrem tudo o que se encontra na sua proximidade.

Bashô associa o deslumbramento conclusivo e circular inerente ao *Kireji* 'Kana' ao «fresco» que abre e justifica a acção por descrever. Ou seja, sintaticamente, o haiku leva o leitor da frescura até à acção posteriormente descrita, mas é a utilização do *Kireji* por parte de Bashô que levam o leitor a fazer imageticamente o percurso inverso. É o deslumbramento, que só é intuído no final do haiku (fruto do *Kireji*), que Bashô sente dessa frescura, e que se encontra no início do mesmo, que justifica a subsequente descrição poética (encostar os pés na parede enquanto faz uma sesta). Esta circularidade encerra-se em si mesma, como que declarando a experiência descrita como prazerosa e bela o suficiente em si para ser transformada em poema. Tanto a realidade imediata percebida como a actuação nela são suficientes e contêm mérito próprio para serem tornados haiku. Não é necessário embelezar, adicionar dimensões metafóricas, subjectivas ou referenciais a essa descrição. Tal como não é possível encontrar qualquer interioridade no haiku. O haiku retorna à natureza percebida, de que o próprio poeta faz parte. A sua realidade é plena, abundante e poética, e não requer nada mais. Este haiku é o exemplo de uma manifestação de *Karumi*, uma leveza que se assemelha à actuação de uma criança, a um prazer inócuo, a uma simplicidade

³⁵ BASHÔ, Matsuo. (2016). *O Eremita Viajante [Haikus – Obra Completa]*. Assírio e Alvim. p. 163.

temática. A contemplação do imanente é explicitamente suficiente e como vimos, auto-explicatória, uma vez transcrita em haiku. Tal como ‘o haiku do sapo’, este haiku faz com que as coisas descritas em si «brilhem no seu ser assim», o «ser assim» de, num dia de Verão, sentir uma frescura enquanto faz uma sesta e encosta os pés contra a parede.

Uma educação natural

Por mais que buscasse o apaziguamento da subjectividade no acto criativo, a verdade é que a produção literária de Matsuo Bashô não é apenas resultado de um olhar ‘puro’ de ‘ninguém’ sobre a natureza. Por detrás dessa particular influência budista reside uma poética centrada na natureza (e no homem) que subsume as conotações religiosas e espirituais. As inúmeras alusões a poetas chineses e japoneses, as referências a obras quer taoistas, confucionistas, budistas, bem como a reminiscências de específicas figuras e acontecimentos históricos revelam uma sofisticada inteligência e sensibilidade ao serviço do ofício literário, ofício que, por sua vez, é animado e direccionado para a natureza. Esta poética poderá passar incompreendida caso se interprete a sua obra como um mero produto de um eremita nómada, que professava um modo ascético e primitivista de actuar no mundo e compor poesia de modo a atingir a iluminação (*Satori*). Por mais que a serenidade budista fosse fundamental para o seu dia-a-dia e para a composição, Bashô era, primeiro de tudo, um poeta. Isso significa ser alguém que não transcendeu totalmente as vicissitudes da vida, algo a que um monge budista aspira, mas que as suportou (até certo ponto) em nome da beleza natural e poética. Eis como Bashô dá início ao seu terceiro diário de viagem, *Caderno de Mochila (Oi no Kobumi*, 1688):

«Dentro deste corpo temporal, composto por cem ossos e nove orifícios, reside um espírito que, por falta de nome adequado, penso ser soprado pelo vento [*Fûrabô*]. Como uma cortina delicada, ele pode ser arrancado e levado pela

menor brisa. Levou-me a escrever poesia há muitos anos, inicialmente para minha própria gratificação, mas eventualmente como um modo de vida. É verdade que a frustração e a rejeição foram quase suficientes para levar esse espírito ao silêncio, e às vezes o orgulho o levava à beira da vaidade. Desde a escrita da primeira linha, não encontrou satisfação pois era quebrado por uma dúvida após a outra. Esse espírito soprado pelo vento considerou a segurança da vida da corte em certo ponto; em outro, considerou arriscar uma demonstração da sua ignorância, tornando-se um estudioso. Mas a sua paixão pela poesia não o permitia. Como não conhece outra maneira senão o modo da poesia, ele [o espírito-soprado-pelo-vento] apegou-se a ela [a paixão pela poesia] tenazmente.»³⁶

O início do excerto é um exemplo de como o pensamento textual religioso é posto ao serviço da criação poética, ao servir de auxílio para legitimar e esclarecer a maneira de o poeta ser como é. A primeira frase remete para uma passagem do *Chuang-Tse*, obra canónica taoista do século III a.C.:

«Os cem ossos, os nove orifícios e os seis órgãos, como surgem todos no corpo e se preservam? Com qual deles temos relação mais íntima? A ti, todos te agradam? Como pode haver um favorito? [...] Procuramos apreender a sua realidade e não conseguimos, mas isso nem aumenta nem diminui a possibilidade de ele ser verdadeiro.»³⁷

A alusão inicial ao esqueleto, orifícios e órgãos estabelece de imediato uma relação intertextual entre ambas as passagens: o corpo é o centro de preocupações para ambas, além

³⁶ BASHÔ, Matsuo. (2012). *Narrow Road to The Interior and Other Writings*. Shambala Publications. p. 57. (Tradução para português de minha autoria).

³⁷ TSE, Chuang. (2018). *Chuang-Tse*. Relógio D'água. p. 62.

de ser o ponto de partida narrativo para a obra de Bashô. Seguidamente, enquanto no excerto do *Chuang-Tse* se questiona sobre *como* e *porquê* tal corpo ser como é, Bashô procurou descobrir *o que fazer* com tal corpo, daí as frustrações, dúvidas e inseguranças inerentes ao percurso poético que o levaram a considerar caminhos de vida distintos (vida na corte, vida de estudo). No *Chuang-Tse* critica-se o questionar de como é que esse corpo funciona, quem o ordena, que parte o faz surgir e preservar-se da maneira que é, e como apreender essa realidade que é verdadeira, mas que escapa à conceptualização; para Bashô, essas dúvidas são postas de parte, em favor de uma existência assente na agência. É aquilo para o qual se dirige (no caso de Bashô, a poesia e natureza) que anima e estrutura o corpo que actua nessa direcção. É a actuação no mundo que possibilita fazer sentido de quem é e de como funciona esse corpo. Perguntar '*porquê este corpo*' seria o procedimento errado; procurar '*o que fazer com e neste corpo*' seria o modo ('*the way*', em inglês; '*Dô*', no original japonês) que incentiva Bashô a actuar no mundo, simultaneamente deflacionando a actividade especulativa, distanciada e analítica que o *Chuang-Tse* critica no trecho acima. A posição filosófica de Merleau-Ponty, sobre o relacionamento do homem com o mundo, partilha algumas semelhanças com a ênfase dada por Bashô à agência como o modo primordial de existência:

«Eu sou, não uma 'criatura viva' ou um 'homem', nem mesmo uma 'consciência' [...] — Eu sou a fonte absoluta, e a minha existência não provém dos meus antecedentes, do meu meio ambiente físico e social; em vez disso, move-se em direcção a eles e sustenta-os, pois só eu trago para mim mesmo [...] a tradição na qual escolho continuar, ou o horizonte cuja distância de mim seria abolida - já que essa distância não é uma das suas propriedades - se eu não estivesse ali para a examinar com o meu olhar.»³⁸

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phenomenology of perception*. Routledge Classics. p. ix. (Tradução para português de minha autoria).

Para Merleau-Ponty, é aquilo que o ser faz que ajuda a fazer sentido daquilo que é, e não o caminho oposto. O ser não sabe quem é, para de seguida ir em busca daquilo que faz de acordo com aquilo que sabe. É aquilo que faz que oferece a perspectiva com que o ser entende o mundo e ele mesmo. É o acto de se mover numa direcção no mundo que sustenta, como refere Merleau-Ponty, a tradição que escolhe trazer até si. Essa direcção promove um horizonte, pelo facto de se encontrar no mundo e poder examiná-lo com o olhar. É fruto desse relacionamento que se constrói uma distância a ser percorrida. Essa distância é, por sua vez, o que possibilita actuar e continuar a tradição que originalmente trouxe até si. A distância viabiliza a direcção que, por sua vez, viabiliza o sentido.

Bashô traz até si as tradições literárias e espirituais (no caso do trecho inicial do *Caderno de Mochila*, tradições taoistas) ao mover-se (literariamente) em direcção a estas, sustentando-as, dado que as paisagens e acontecimentos descritos nos seus diários de viagem estão enraizados nessas tradições³⁹, ou seja, são percepcionadas através da lente desses modos de existência. É assim que Bashô sente que caminha em busca daquilo que os seus antecessores também buscaram⁴⁰, sentindo os monges e poetas de antigamente ‘viajarem’ com ele: como resultado do olhar que percepciona o horizonte que, por sua vez, possibilita ir ao encontro daquilo que

³⁹ «Desde tempos imemoriais, a arte de guardar diários enquanto na estrada era popular entre as pessoas, e grandes escritores como Lorde Ki, Chômei e a freira Abutsu levaram-no à perfeição. As obras posteriores são, em geral, pouco mais que imitações desses grandes mestres, e o meu pincel, sendo fraco em sabedoria e não-amado pelo dom divino, esforça-se em vão para igualá-las. [...] Os leitores encontrarão no meu diário uma colecção aleatória do que eu vi na estrada, paisagens que, de alguma forma, permanecem no meu coração - uma casa isolada nas montanhas, ou uma pousada solitária cercada por uma charneca, por exemplo.» BASHÔ, Matsuo. (1966). *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Penguin Books. p. 73.

⁴⁰ Há uma frase atribuída a Bashô sobre a relação com os antepassados poéticos: «Não procures seguir as pegadas de homens de outrora; procura o que eles procuraram.» KEENE, Donald. (1999). *World Within Walls – Japanese Literature of The Pre-Modern Era, 1600-1867*. Columbia University Press. p.99.

escolheu trazer até si no processo⁴¹. De modo que o crítico Donald Keene refira que, em nenhum momento, Bashô se encontra interessado em paisagens que não estejam já ‘baptizadas’ pelo pincel de outros poetas. Para Bashô, uma simples paisagem esteticamente agradável de contemplar não era suficiente para ele se fazer à estrada:

«Bashô acreditava que ficar de pé diante de um rio ou montanha que tivesse sido descrito por alguma poesia de um predecessor seu permitir-lhe-ia incorporar o espírito do lugar e assim enriquecer no processo a sua própria poesia. Ao contrário da maioria dos viajantes do mundo, ele não tinha o menor desejo de ser o primeiro homem a pisar em algum pico de montanha ou a contemplar algum prodígio da natureza; pelo contrário, por mais espectacular que fosse a paisagem, se nunca atraiu a atenção de poetas anteriores então Bashô estava desinteressado nela, porque carecia de uma dimensão poética.»⁴²

A anacrónica validação poética que busca dos seus antecessores, não só em termos poéticos, mas em termos literais (afinal, Bashô vai *literalmente* ao encontro desses lugares), justifica a descrição das paisagens nas quais Bashô viaja até ao encontro. É essa dimensão, de acordo com Bashô, que distingue um simples diário de viagem de uma obra com valor artístico. Não basta apenas a descrição bela de uma paisagem extraordinária. Essa descrição tem de estar imbuída de alguma dimensão historicamente poética e pessoal. Não é só o facto de a paisagem conter uma história poética, mas o facto de Bashô *ter ido* ao seu encontro, renovando deste modo essa paisagem. É isso que Bashô quer dizer com «Não procures seguir

⁴¹ São inúmeros os percursos que Bashô tomava nas suas viagens de modo a visitar choupanas isoladas ou templos remotos onde residiram monges célebres como *Saigyô* (???-1190), nos quais Bashô se inspirou poética e existencialmente.

⁴² KEENE, Donald. (1999). *World Within Walls – Japanese Literature of The Pre-Modern Era, 1600-1867*. Columbia University Press. p. 99.

as pegadas de homens de outrora; procura o que eles procuraram»⁴³. Ocorre uma relação, não antitética, mas dialógica com os antepassados que Bashô decide trazer até si e que validam poeticamente a jornada e as suas descrições paisagísticas. O que Bashô parece estar a querer fazer durante os seus diários de viagem é imbuir a sua experiência de uma dimensão poética que ele acredita ser mantida e rejuvenescida a cada ponto histórico e poeticamente importante que alcança.

Ou seja, essas tradições influenciam o modo como interage e percebe o seu meio ambiente (a natureza). Esse meio ambiente, por sua vez, irá possibilitar a Bashô mover-se e preservar as tradições que possibilitam perceber o modo que percebe. Este relacionamento é orgânico e simultâneo, e Bashô tem consciência de que é o modo como se dirige pela e para a natureza que lhe possibilitará continuar a tradição (literária) que escolheu trazer até si e que gradualmente cresce e tomava conta da sua vida. Essa inclinação literária, por sua vez, levou-o a desenvolver uma perspectiva muito própria em relação à natureza.

A tendência literária que cresce em Bashô levou-o a conferir um protagonismo à natureza tal ao ponto de afirmar que é graças à própria natureza que o seu corpo tem tal inclinação literária em primeiro lugar. Isso é observável na frase que abre o *Caderno de Mochila*. Bashô responde à pergunta inicial do excerto do *Chuang Tse*, sobre como surgem e se preservam ‘os ossos, os orifícios e os órgãos’ do corpo, ao sugerir ser *Fúrabô*⁴⁴ (espírito-soprado-pelo-vento) o que anima e orienta a sua constituição corporal. Bashô retira a ênfase da constituição interna e metafísica para se dirigir para fora de si e concentrar-se naquilo de que pode ir ao encontro e incorporar na sua actuação. A incerteza metafísica no *Chuang-Tse*

⁴³ Ver nota de rodapé 39.

⁴⁴ A tradução do Kanji divide-se em: *Fú*, ‘vento’; *Ra*, ‘seda fina’; *Bó*, ‘padre ou rapaz’. Duas traduções comumente utilizadas são ‘espírito-soprado-pelo-vento’ e ‘eremita-soprado-pelo-vento’. QIU, Peipei. (2005). *Bashô and the Dao – The Zhuangzi and the transformation of Haikai*. University of Hawai'i Press. p.79.

em relação ao funcionamento do corpo é desta maneira resolvida por Bashô ao atribuí-la a uma animação espiritual pelo poder do vento, vento que opera como sinédoque da natureza para o qual Bashô procura constantemente direccionar-se. O retorno à natureza não é, deste modo, nenhum retorno, mas um inalienável e primordial caminhar por aquilo que origina e sustém tanto o seu corpo como a sua inclinação poética.

O «vento» que ‘sopra’ o espírito em Bashô é a natureza que incorpora e se estende para além dos limites conceptuais do seu corpo. Esse vento delicado, capaz de mudar de direcção quase instantaneamente, ‘sopra’ Bashô, insuflando os seus órgãos e ossos através dos «orifícios», possibilitando a sua actuação no mundo e direccionando-o para fora de si e em direcção à natureza. Ocorre uma circularidade inclusiva nesta conceptualização, visto que, enquanto entidade holística e inalienável, a natureza envolve todos os fenómenos e estimula-os perpetuamente em direcção a esta. Bashô estará, assim, a legitimar o seu percurso artístico ao inseri-lo enquanto fruto da natureza. Este conceito poético-metafísico, «*Fûrabô*», vai assim ao encontro da declaração final do excerto do *Chuang-Tse*, quando afirma que a ‘verdade sobre o corpo’ torna-se intangível quando se busca um caminho interno de introspecção e conceptualização («Procuramos apreender a sua realidade e não conseguimos, mas isso nem aumenta nem diminui a possibilidade de ele ser verdadeiro»). A resposta encontra-se não no corpo, enquanto entidade conceptualmente isolada capaz de aceder aos cantos mais recônditos da sua constituição, mas na maneira como esse corpo se orienta no mundo. «*Fûrabô*» trata-se, sendo assim, de um termo *heurístico* que, nas palavras de Bashô, «por falta de nome adequado», o ajuda a direccionar a sua inquietação poética, menos para si, e mais para o mundo.

Este foco, no envolvimento do corpo no mundo, aliado a uma particular desconfiança em relação ao pensamento conceptual enquanto meio para atingir e articular qualquer verdade ou conhecimento profundo, tem as suas raízes no Budismo Mahayana, vertente que

chega ao Japão, no século VI, fruto do Budismo Chan, cujas práticas e tradições Bashô era, no mínimo, conhecedor⁴⁵:

«Os antecessores do Zen Japonês, os budistas Chan da China, enfatizaram a restrição budista Mahayana sobre o pensamento analítico e especulativo em favor do envolvimento directo no presente. Ou seja, os seus ensinamentos não eram análises filosóficas referentes a realidades externas. Em vez disso, elas eram heurísticas de modo a remover as autoilusões e pressuposições inflexíveis que obscurecem a capacidade dos estudantes de experimentarem a iluminação por conta própria. A esse respeito, o budismo Zen concorda com a perspectiva budista Mahayana geral, de que a sabedoria (*prajña*) supera a compreensão discriminativa (*vikalpa*), que expressar um compromisso e envolvimento com a realidade é mais valioso que analisá-la com desapego, e que a iluminação se trata de uma descoberta inerente em vez de alcançada ou desenvolvida.»⁴⁶

«*Fûrabô*» é a heurística que permite a Bashô superar as autoilusões inflexíveis que favorecem um rígido pensamento analítico e especulativo da existência (como o que o *Chuang-Tse* critica no trecho citado), que prejudicariam a sua actuação flexível, espontânea e harmoniosa no mundo. «*Fûrabô*» permite simultaneamente, deste modo, «expressar um compromisso e envolvimento com a realidade», possibilitando experienciar, tanto quanto possível e por mais momentânea que seja, «a iluminação por conta própria», uma «descoberta

⁴⁵ A cronologia elaborada por Barnhill possui algumas entradas relevantes para confirmar o conhecimento e práticas Budistas de Bashô: em 1679, Bashô torna-se um «monge leigo»; em 1681, pratica meditação Zen com Butchô (1642-1716). Barnhill acrescenta nessa entrada que o «Zen e Taoísmo Chinês tornam-se influencias na sua poesia.» BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Journey – The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. xii.

⁴⁶ HEISIG, KASULIS & MARALDO. (2011). *Japanese Philosophy – A Sourcebook*. University of Hawai'i Press. p. 135, 136. (Tradução para português de minha autoria.)

inerente» direcionada para a harmonização com a natureza e contemplação das suas transformações.

O questionar que ocorre no excerto do *Chuang Tse* seria, à luz do Budismo Zen acima citado, no mínimo pouco productivo, ao utilizar a abordagem especulativa e analítica para demonstrar as insuficiências linguísticas que emergem ao utilizar essa abordagem com a intenção de obter uma «compreensão discriminativa» do corpo. O Zen procura abstrair-se de tal actividade. Caso seja necessário reverter para a linguagem, o budista Zen tem plena consciência do provisório que é aquilo que é proferido. É tendo este contexto em mente que é até possível atribuir um propósito à expressão «por falta de nome adequado» que Bashô utiliza ao apresentar «*Fûrabô*» no início do *Caderno de Mochila*. Esta desconfiança na linguagem é notória não só neste trecho. Bashô proferia axiomas («Aprende sobre o pinheiro com o pinheiro e sobre o bambu com o bambu») que procuravam incentivar os discípulos a experienciar a realidade da natureza, em vez de se contentarem meramente com a linguagem ‘provisória’ que a descreve, por melhor articulada que seja⁴⁷. Bashô tinha também de lidar com a questão de a linguagem referenciar a natureza, e não ser a natureza *de facto*. Esta limitação, aliada à dimensão provisória (resultado do budismo Zen), não seriam necessariamente características que distanciam linguisticamente Bashô da natureza de que procura aproximar-se. Essas propriedades dão à linguagem poética uma característica de efemeridade, característica partilhada com a natureza. Isto porque a natureza é, em Bashô, mais do que apenas a sua materialização em fauna e flora: a natureza é, sobretudo, um *processo* holístico envolto em constantes transformações. E, também, a linguagem enfrenta semelhante processo na sua constante articulação. Bashô acreditava nesse enraizamento existencial na natureza enquanto processo universal, e nem a linguagem ou outro

⁴⁷ Quando é a espontaneidade um dos ingredientes fundamentais para a composição, como era no caso de Bashô, essa espontaneidade acaba por levar o poeta a concentrar-se mais no mundo imediato, e menos na actividade introspectiva, analítica, desapegada, reflectida.

instrumento ou ofício humano escapavam à sua onnipresente transitoriedade. A excelência artística atingida em áreas tão distintas, por indivíduos tão diversos, provava-o: a natureza, enquanto processo universal transformativo, é o cerne de toda a actividade sublime. Eis a crença de Bashô na natureza enquanto o criador e sustentador primordial:

«Saigyô em poesia, Sôgi em verso ligado, Sesshû em pintura, Rikyû na cerimónia do chá - o espírito que os move é um espírito. Uma vez atingida a excelência artística, cada um possui um atributo em comum: permanecem em sintonia com a natureza [*Zôka*] ao longo das quatro estações. O que quer que seja visto por tal coração e mente é uma flor, o que quer que seja sonhado é uma lua. Apenas uma mente bárbara poderia deixar de ver a flor; apenas uma mente animal poderia deixar de sonhar com a lua. A primeira tarefa de cada artista é superar o coração e a mente dos bárbaros ou dos animais, e tornar-se um com a natureza [*Zôka*].»⁴⁸

É «*Zôka*»⁴⁹, o processo natural de criação e transformação, o cerne de toda a existência. Mais do que querer apenas significar um mero retorno primitivista à natureza em bruto, Bashô quer estar em sintonia com as transformações que ocorrem em qualquer lugar ou contexto. Embora se exile para a periferia calma de Edo e demonstre um crescente apetite de vaguear pela natureza e experienciar as suas transformações presencial e intimamente,

⁴⁸ BASHÔ, Matsuo. (2012). *Narrow Road to The Interior and Other Writings*. Shambala Publications. p. 57. (Tradução para português de minha autoria.)

⁴⁹ Peipei Qiu esclarece a origem chinesa do termo: «*Zôka* (C. *zao Hua*) é escrito em dois caracteres chineses cujo significado literal é “criar e transformar.” *Zôka* enquanto termo-chave no pensamento taoista refere-se primeiramente ao caminho natural em que todos os fenómenos surgem e se transformam. (...). Segundo, sugere que a existência de todas as coisas e seres é o resultado directo do *Dao*, e deste modo, cada coisa/ser incorpora espontaneamente esse *Dao*. Por fim, seguir o caminho natural das coisas e seres é ao mesmo tempo seguir o *Dao*.» QIU, Peipei. (2005). *Bashô and the Dao – The Zhuangzi and the transformation of Haikai*. University of Hawai'i Press. p. 22.

Bashô quer neste trecho particular redirecionar a percepção do leitor para uma perspectiva holística e transformativa do universo. Isto é, quer dar a entender algo que subsume toda e qualquer particular experiência, e que é independente de contexto, aliás, constrói, sustém e transforma qualquer contexto. É, por isso, que Bashô distingue o conceito de «Zôka», enquanto processo generativo e transformativo, da natureza enquanto fenómeno (*Shizen*⁵⁰), visto que usa a última em contextos diferentes na sua obra. «Zôka» não seria, por exemplo, a bela paisagem natural que contempla, mas aquilo que proporciona a multiplicidade e materialização de manifestações paisagísticas⁵¹. «Zôka» é uma força impossível de ser adequadamente conceptualizada, sendo apenas possível contemplar os efeitos que provoca.

Não deixa de haver um certo paralelo entre os trabalhos artísticos de todos aqueles artistas que Bashô menciona, enquanto criadores e transformadores, e «Zôka», enquanto poder infinito que por sua vez cria e transforma os próprios artistas. Essas figuras canónicas são como que manifestadores em miniatura de «Zôka», que buscam, através da sua criação, harmonizar-se com aquilo que lhes possibilita a manifestação de criatividade. Desta maneira, fica subentendido o profundo enraizamento do artista no modo como o mundo naturalmente se manifesta – a natureza transformativa, espontânea e fluída – como o primordial artista, executante da melhor arte, a arte de criar e transformar vida, o criador dos criadores. Quem permanecer em ‘sintonia com as quatro estações’, isto é, quem conseguir

⁵⁰ «*Shizen* é uma palavra japonesa que equivale nos dicionários à “natureza” em português. Trata-se de um composto dos caracteres que significam, respectivamente, “por si mesmo” e “estado” ou “situação”. Literalmente, o estado ou situação de que algo seja por si mesmo o que é. Este significado, que é analisável num vocábulo japonês composto por dois caracteres chineses, próprios da linguagem culta, pode expressar-se de uma maneira mais simples e com mais sabor japonês dizendo: *Onozukara soo natte iru sama*, que literalmente significa: o aspecto (*sama*) do que chegou a ser o que é (*soo natte iru*) por si mesmo (*onozukara*).» CLAVEL, Juan. (2009). Matriz cultural e religiosa japonesa: Xintoísmo? Em *Cristianismo no Japão: Universalismo Cristão e Cultura Nipónica*. Lisboa. p. 10.

⁵¹ QIU, Peipei. (2005). *Bashô and the Dao – The Zhuangzi and the transformation of Haikai*. University of Hawai'i Press. p. 82.

aceitar e harmonizar-se com as constantes transformações que assolam toda a existência, poderá aspirar a atingir excelência artística. Compor haiku não é, para Bashô, nenhuma actividade independente, abstracta e atemporal; compor é uma actividade em constante renovação, uma manifestação em miniatura do universal processo envolvente e generativo que é «*Zôka*».

A afirmação de Bashô sobre o «que quer que seja visto por tal coração e mente é uma flor, o que quer que seja sonhado é uma lua» intui que qualquer criação do homem é uma consequência deste se encontrar num mundo, no qual os símbolos que utiliza para se expressar são partilhados por seres idênticos a este, inseridos e enraizados numa existência pautada pela sua transitoriedade perpétua criativa e transformativa, ou seja, «*Zôka*». Por mais imaginativo ou criativo que o artista seja, ele está dependente de significado no enraizamento profundo que possui com a natureza toda criadora e transformadora. Ver ou sonhar outra coisa provar-se-ia ininteligível. Merleau-Ponty, novamente, tem a algo a dizer a respeito deste enraizamento primordial no mundo:

«O real é um tecido estreitamente entrelaçado. Não aguarda o nosso julgamento antes de incorporar os fenómenos mais surpreendentes, ou antes de rejeitar as criações mais plausíveis da nossa imaginação. A percepção não é uma ciência do mundo, não é sequer um acto, uma tomada deliberada de posição; é o pano de fundo a partir do qual todos os actos se destacam e são pressupostos.»⁵²

Merleau-Ponty tem consciência (é possível estender essa consciência também a Bashô) de que o «real» é algo que se encontra primordialmente para além da capacidade de absoluta e exacta articulação e conceptualização linguísticas. De modo que, por melhor que seja o haiku, é o mundo em que o homem se encontra enraizado (o «real») que fornece significado

⁵² MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics. p. xi. (Tradução para português de minha autoria).

e importância aos símbolos que usa e imagina («O que quer que seja visto por tal coração e mente é uma flor, o que quer que seja sonhado é uma lua.»). É o «real» que incorpora e subsume a linguagem, e não o reverso. É a linguagem (e quem a utiliza) que poderá entrar em falência em relação ao mundo, e nunca o mundo que esses símbolos linguísticos procuram representar e articular; a aparente separação da linguagem do mundo é que poderá dar a entender ilusoriamente o oposto⁵³. Não se quer com isto dizer que a intervenção linguística e conceptual é inócua; mas que não é fruto dela que o real existe e se transforma primordialmente. É o «real» que possibilita que tal linguagem tenha a capacidade de articular (até certo ponto) a realidade já em si em processo de constante mutação. A renovação da linguagem já é em si uma manifestação da mutabilidade da realidade onde se encontra inserida. O «real» traz já consigo um horizonte e um mundo no qual o homem já se encontra inserido, quer seja capaz de o articular (poeticamente) ou não. O relacionamento do homem com o mundo é o primordial «*pano de fundo*» de todas as manifestações e compreensões humanas. É essa relação que Bashô dá a ver quando invoca termos heurísticos como «*Fárabô*»: enquanto maneira de articular e priorizar o seu profundo relacionamento e compromisso com o mundo, prévio a qualquer conceptualização do mesmo.

⁵³ Merleau-Ponty descreve desta maneira uma característica *sui generis* da linguagem, que poderá ilusoriamente dar a entender ao utilizador a primazia da linguagem articulada e dos seus símbolos sobre o mundo que procura representar, deste modo revertendo a primordialidade da realidade. A linguagem é, entre outras coisas, representação e aparência: «As essências separadas são as da linguagem. É a tarefa da linguagem fazer com que as essências existam em um estado de separação que é, de facto, meramente aparente, pois através da linguagem elas ainda repousam sobre a vida antepredicativa da consciência. No silêncio da consciência primária é possível ver aparecer não apenas o que as palavras significam, mas também o que as coisas significam: o núcleo do significado primário em torno do qual os actos de nomear e expressar ganham forma.» MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics. p. xvii. (Tradução para português de minha autoria.)

Bashô não procura, em algum momento, transcender este «real», este «*Zôka*»: o poeta aceita esta inevitabilidade e a sua obra e vida reflectem essa aceitação. Articular algo sem qualquer enraizamento com essa existência provar-se-ia uma expressão dessincronizada e em desarmonia com a existência, seria resultado daquilo que Bashô chamou no trecho anterior por «mente bárbara». Barbarismo para Bashô não seria alguém sem costumes ou cultura, mas alguém que actua e percebe o mundo enquanto algo com o qual não está indissociavelmente envolvido e interligado, ou seja, tratando essa condição como um relacionamento opcional, capaz de ser desconectado unilateralmente sem consequências, ou consultado ou posto de parte a seu bel-prazer. Barnhill interpreta «*Zôka*» e barbarismo da seguinte maneira:

«O auge da cultura humana, a criatividade artística, é precisamente o natural: ela segue e incorpora a criatividade da natureza. Ser culto é ter a capacidade de *ser natural*. Faltar cultura – ser um bárbaro ou uma besta – é ser incapaz de discernir a beleza da natureza ou seguir a sua criatividade.»⁵⁴

Só a animais que não os humanos falta a capacidade de olhar para a natureza e perceber a sua beleza. Estabelecer uma relação com a natureza não centrada no respeito pela sua beleza e harmonização com esta é o tipo de comportamento que, para Bashô, é próprio de um bárbaro ou de uma besta. Essa recusa em contemplar holisticamente o mundo enquanto processo que cria e faz transformar perpetuamente é um dos grandes desafios que Bashô exorta qualquer artista a superar, de modo a atingir a excelência em qualquer arte. «Superar o coração e a mente dos bárbaros» é perceber a existência enquanto «*Zôka*», e ir ao encontro da mesma, aceitando e harmonizando-se com ela, nunca agindo de modo a tentar contrariar essa inevitável constituição da existência. Ser criativo é ir ao encontro da

⁵⁴ KERKHAM, Eleanor (Eds). (2006). *Matsuo Bashô's Poetic Spaces – Exploring Haikai Intersections*. Palgrave Macmillan. p. 46. (Tradução para português de minha autoria.)

capacidade inerente humana de, como diz Barnhill, «ser natural», de contemplar a beleza de «Zôka». Ser natural e culto seriam, aos olhos de Bashô, indissociáveis. A ideia ocidental de natureza e cultura (neste caso, literária) enquanto pólos antitéticos não tem qualquer correspondência no paradigma artístico de Bashô. A cultura, no caso de Bashô, encontra-se agrupada e em íntima proximidade com a natureza enquanto fenómeno (*Shizen*) e enquanto processo («Zôka»). Seria um prolongamento de «Zôka», a manifestação cultural dessa dimensão natural. Não é de estranhar que se encontrasse há séculos estabelecida, na China e no Japão, uma tradição espiritual e literária a que Bashô foi beber, detentora de características análogas⁵⁵. Bashô achava-se a trilhar os passos desses seus antecedentes, de modo que o seu contributo em vida não revolucionou, mas renovou, prolongando assim uma extensa tradição culturalmente naturalista. Eis como Barnhill descreve a relação entre natureza e cultura no leste asiático:

«A visão dominante da natureza do Leste Asiático é diferente [...]. O que é natural é o que existe de acordo com a sua verdadeira natureza. É um sentido "adverbial" do natural, já que se refere a um modo de ser. Os seres humanos são totalmente parte da natureza: *essencialmente*, somos naturais. Contudo, temos a capacidade distinta de agir contrariamente à nossa natureza: *existencialmente* vivemos geralmente de maneira não natural. Fazemos isso agindo sobre uma ideia de ego pessoal e os seus desejos e vontades. Um dos principais objectivos

⁵⁵ «[À experiência religiosa de Bashô] poderíamos chamar de amálgama religiosa, pois não é um sincretismo sistematizado. O seu mundo religioso incluía o budismo, o taoísmo, o confucionismo, o xinto e a religião popular, mas não havia qualquer tentativa de criar algum tipo de sistema filosófico coerente. Embora seja importante reconhecer a sofisticação dos elementos metafísicos na sua visão do mundo, não devemos impor a nossa tendência ocidental de especificar metafisicamente ou aplicar alguma consistência lógica à complexidade da experiência de Bashô ou à expressividade multifacetada da sua linguagem.» KERKHAM, Eleanor (Eds). (2006). *Matsuo Bashô's Poetic Spaces – Exploring Haikai Intersections*. Palgrave Macmillan. p. 45. (Tradução para português de minha autoria.)

religiosos no Leste da Ásia é agir de acordo com a natureza da pessoa, o que (paradoxalmente para nós, ocidentais) requer cultivo espiritual e disciplina. Nesta visão, não temos nem a separação dos seres humanos da natureza como na visão dualista, nem a visão de que tudo o que os seres humanos fazem é natural, como na visão abrangente da natureza.»⁵⁶

Barnhill quer dar a ver que é, sobretudo, na actuação no mundo que se revela a harmonia ou desarmonia do homem com a natureza. Para o homem ocidental, revela-se contraditório que seja necessário um comportamento rigoroso e disciplinado de modo a levar uma existência harmonizada com a natureza, sendo tal austeridade vista comumente como um tipo de actuação desnatural⁵⁷. A ideia de cultivar a natureza de uma pessoa ou a sua espontaneidade, revela-se, no mínimo, paradoxal. O que se quer dizer quando se fala de cultivar a natureza tem principalmente a ver com a ideia de que existe uma potencial flexibilidade existencial por parte do homem que lhe permite, através da sua agência, actuar ou não em acordo com o mundo natural onde se encontra primordialmente inserido. Essa maleabilidade existencial é o que possibilita que exista, por exemplo, simultaneamente homens que buscam comportar-se em acordo com a transformações da natureza (Bashô), e homens que procuram viver hedonisticamente, em busca de prolongar os prazeres

⁵⁶ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Journey – The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 7. (Tradução para português de minha autoria.)

⁵⁷ É precisamente esta ideia de rigoroso aperfeiçoamento de uma actividade humana (por exemplo, em artes marciais, cerimónia do chá, verso ligado) que levará a uma subtil e espontânea actuação, sintonizada com o mundo onde decorre. O caminho até à fluidez e espontaneidade está repleto de uma disciplina austera que atinge uma intensidade que, a olhos ocidentais, seria desnatural. Contudo, uma vez atingida a perfeita e harmoniosa execução de tais actividades, elas revelam-se tão subteis, serenas e fluídas que acabam por revelar uma dimensão natural.

momentâneos (*Ukiyo*⁵⁸). Essa maleabilidade é fruto da natureza, fruto de «*Zôka*». Contudo, não enraíza necessariamente o homem em termos de comportamento específico eintonizado com o processo natural, visto que é perfeitamente possível sofrer as consequências associadas à condição humana e, contudo, não agir em concordância com elas, isto é, adoptar uma atitude de insatisfação, revolta, ou descontentamento com o modo como a natureza (onde essencialmente se insere) processa todos os seus fenómenos. Bashô procura aquilo que, à falta de conceito melhor, se poderia chamar de serena aceitação existencial da natureza, isto é, não incorpora uma amargura para com o processo natural de transformação (ciclo de vida e morte) que engloba todos os seres e coisas, mas uma conciliação que permite existencialmente partilhar um mundo, promovendo uma aproximação com esses seres e coisas, estimulando um compromisso com a realidade. As grandes jornadas que realiza pelo Japão são o exemplo maior dessa disposição. Face a este paradigma, a posição de Bashô seria de que o homem se encontra fisicamente condenado a ser um ser à mercê de «*Zôka*». Quer queira quer não, a transitoriedade da existência está para além da sua vontade; contudo, é em termos de agência que ele contém em si a capacidade de voluntariamente percorrer um caminho diferente do natural. O curioso em Bashô é que a sua vida e obra demonstram um desejo amplo de harmonização com a natureza, não um desejo de a contrariar ou transcender, quer através da vida que levou, quer através da literatura que elaborou. A atitude impessoal que demonstra em certos haikus não é a de alguém que buscou uma forma de se distanciar do sofrimento, mas de um homem que procurou a melhor forma possível de lidar com a transitoriedade inerente à existência. O seu

⁵⁸ A maior obra desse estilo de vida chama-se *A Vida de uma mulher amorosa* (1686), escrita por um contemporâneo de Bashô, Ihara Saikaku (1642-1693). Representante do ‘mundo flutuante’ que proliferava nas maiores cidades do Japão na altura, esta novela conta a história de uma mulher reputada que vai perdendo o seu estatuto, levando uma vida repleta de prazeres e problemas, eventualmente descaindo para uma vida de prostituição.

consolo surge do facto de, nos momentos serenos e impessoais, Bashô compreender que esta dimensão de impermanência e efemeridade é universal e absoluta. A universalidade impessoal da transitoriedade é um conforto em Bashô, e não uma razão de desespero. Apenas a concentração narcísica e subjectivista poderiam extrapolar a unicidade transitória como recaindo apenas sobre si. Esse foco levaria a uma incapacidade de percepcionar a impessoal universalidade que existe na transitoriedade que se revela, ora sofredora, ora bela. É por isso que Bashô procura sincronizar a sua agência com a sua intrínseca constituição corporal e envolvimento no mundo; todo o seu ser (e aí inclui-se a sua obra enquanto manifestação da sua agência no mundo) procura harmonizar-se com o processo transformativo da existência natural, como fonte de inspiração e consolo.

III

O caminho do poeta

A curta vida de Matsuo Bashô decorreu durante o primeiro século do período Edo⁵⁹ (1603-1868). No período anterior, Azuchi-Momoyama (1573-1603), foram estabelecidos contactos religiosos e comerciais com os europeus, inicialmente para proveito de ambas as partes. Mas o início do século XVII veria o Japão implementar políticas de isolamento do mundo exterior: a proibição das trocas comerciais em solo japonês e a condenação de qualquer manifestação cristã, quer por europeus quer por japoneses, sob pena de morte. Esse isolamento durou dois séculos e meio. Não obstante, esse período ficou também marcado por um florescimento cultural e urbano. Foi assim que a época de ouro da Era Edo, chamada de Genroku (1688-1704), representou o culminar artístico de um século ininterrupto de paz isolacionista. O apogeu literário de Bashô (1684-94) coincide com esse período de ouro da Era Edo.

O que se destacou neste período e o que possibilitou esse desenvolvimento cultural, foi a sua estabilidade. Pela primeira vez, a arte e a cultura não ficaram reduzidas a uma elite alfabetizada e enriquecida; o teatro (*Kabuki*), a poesia e a pintura expandiram-se para outras classes, e sofreram renovações técnicas, materiais e temáticas. Tornou-se possível dedicar a vida à arte, como resultado da estabilidade política e social que, por sua vez, viabilizou o

⁵⁹ Outro nome para o período é o de Xogunato Tokugawa, em alusão ao governante máximo da nação (o Xogum) e do clã de onde provinha (Tokugawa).

surgimento de um público (os novos-ricos *Chônin*, homens da cidade) que dispunha de lazer suficiente para se dedicar ao consumo de tais actividades. O crítico Varley descreve desta maneira o facto de «mais pessoas terem mais dinheiro e mais tempo de lazer do que nunca», e ‘Genroku’ ter-se tornado «sinónimo de um florescimento cultural de uma *sociedade de consumo*», sustentando, por conseguinte, as renovadas actividades artísticas. O efeito secundário foi que tal «paz, prosperidade, lazer e consumismo corroeram, ao longo dos anos, o espírito marcial dos samurai, que não tiveram guerras para lutar durante várias gerações.»⁶⁰

A transição de um largo segmento da população dedicado à arte da guerra, essencial no período medieval japonês, para uma conjuntura mais ‘pacífica’, provou-se um desafio complexo, mas necessário em tempos de paz. O papel dos ensinamentos confucionistas desempenhou um papel na reestruturação e legitimação dessa classe inteira de guerreiros, visto que havia uma necessidade de diminuir a mobilidade social de indivíduos entre classes, de forma a que todos actuassem de acordo com as suas responsabilidades adquiridas à nascença⁶¹, como forma de manter a recém-adquirida estabilidade. Foi, assim, que o Xogunato identificou o neo-confucionismo como a doutrina ideal para robustecer ideologicamente o seu regime:

«[...], o neo-confucionismo, [...] estava primariamente preocupado com a conduta e os assuntos das pessoas no aqui e agora. A ordem social exigia uma estrita estruturação hierárquica das classes e a conformidade de todas as pessoas

⁶⁰ VARLEY, Paul. (2000). *Japanese Culture*. University of Hawai'i Press. 4th edition. p. 210.

⁶¹ Eis os costumes exigidos para a renovada e burocratizada classe samurai: «[...] prescrevia distinções do tipo mais minucioso para todos os tipos de coisas, incluindo estilo de residência, tipo de roupa, modo de transporte, tamanho da comitiva, valor dos presentes dados e recebidos, e até, no caso dos Daimios, posições de assento na corte do Xogum no castelo de Edo, [bloqueando] todos os samurai em uma hierarquia social, negando a possibilidade de alguém subir ou cair.» VARLEY, Paul. (2000). *Japanese Culture*. University of Hawai'i Press. 4th edition. p. 169.

com as obrigações impostas pelas cinco relações humanas primárias: a relação entre pai e filho, governante e sujeito, marido e mulher, irmão mais velho e mais novo, e entre amigos. Torna-se rapidamente imaginável como os governantes de Tokugawa acharam atraentes essas práticas sociais altamente conservadoras, que requeriam das pessoas em todos os lugares e classes que aceitassem sem questionar os seus destinos de vida e colocassem maior valor no desempenho de deveres como a piedade filial aos seus pais e lealdade aos seus senhores. A hierarquia social dos Tokugawa (baseada em samurais como governantes, e camponeses, artesãos e comerciantes como governados) havia, de facto, emergido do feudalismo medieval. O neo-confucionismo validou esta hierarquia [...].»⁶²

O preceito central neo-confucionista residia na sua piedade filial e absoluto respeito, obediência e dever aos superiores, quer dentro da família, quer no contexto do Estado. A hierarquia social vigente, com os samurai no topo, atribuía-lhes legitimidade governativa e superioridade moral, baseando-se na sua honra e virtude inerentes. Como tal, os samurai teriam de (em teoria) governar bem as restantes classes, servindo também de exemplo ético e virtuoso. Uma vez que já não era exigido a utilização da espada, a doutrina neo-confucionista exigia, ao invés, o cultivo do conhecimento e o estudo rigoroso. Uma grande classe de samurai passou a necessitar de vários materiais para estudar e aperfeiçoar a sua conduta e o seu serviço. Essa necessidade foi resolvida pelo desenvolvimento da impressão, que possibilitou maior acessibilidade e disseminação dos ensinamentos confucionistas. Com efeito, expandiu-se a impressão em bloco de baixo custo (além da propagação gradual de

⁶² VARLEY, Paul. (2000). *Japanese Culture*. University of Hawai'i Press. 4th edition. p. 172.

alfabetização) e associado a esta, a expansão da literatura popular, onde se inclui, entre outros, Matsuo Bashô⁶³:

«Embora a impressão tenha sido, a princípio, uma ocupação dos ricos, a impressão comercial floresceu devido ao crescente interesse da classe samurai em temas culturais e educacionais. Tal interesse não se restringiu de modo algum aos samurais, porque os habitantes da cidade contribuíram significativamente para o surgimento de uma cultura de base popular. Com a emergente independência económica das pessoas da cidade, acompanhada pela disponibilidade de lazer, surgiu o apetite por histórias, entretenimento e reflexão que foi bem colmatado por figuras proeminentes como Iharu Saikaku (1642-1693), Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) e Matsuo Bashô (1644-1694).»⁶⁴

A inflexibilidade da hierarquia social, a estabilidade económica e o desenvolvimento cultural urbano são contextos importantes para situar a infância e o início da vida adulta de Bashô, enquanto segundo filho de um samurai proveniente de um estrato social mais baixo⁶⁵ de Ueno, uma província de Iga, perto de Quioto. Nos primeiros anos de vida era esperado,

⁶³ Eram frequentes as colectâneas organizadas, sob a égide de um poeta, que incorporavam diversas contribuições de outros poetas, sobretudo de actividades colectivas como *renga*, de modo a apresentar um novo poeta, demonstrar habilidades poéticas bem como a escola de que os poetas intervenientes fazem parte. A primeira obra publicada por Bashô foi *Kai Oi (Jogo de Conchas, 1672)*, uma colectânea organizada e comentada por si, baseada num concurso poético que arbitrou. O maior valor desta obra reside sobretudo no comentário crítico de cada haiku por parte de Bashô, demonstrando já uma aguda sensibilidade e inteligência artísticas.

⁶⁴ TUCKER, Mary Evelyn. (1989). *Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism*. State University of New York Press. p. 20.

⁶⁵ As hipóteses variam porque não há registos; contudo, Ueda refere que o pai de Bashô fazia parte dos *Musokumin*, «um agricultor camponês a quem lhe foi permitido alguns dos privilégios dos samurai, como, por exemplo, deter um nome de família.» UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press. p. 17.

enquanto segundo filho de samurai, seguir as pisadas dos seus antecedentes e afiliar-se a uma casa, servindo os seus membros⁶⁶; como tal, Bashô entrou para o serviço do clã Yoshitada. No início da sua vida adulta, a morte precoce do seu senhor (Tôdo Yoshitada) levou-o a retirar-se dos serviços a essa casa e a deslocar-se até aos aglomerados populacionais urbanos, Quioto e Edo, renegando o seu estatuto de samurai, procurando desenvolver as suas capacidades poéticas⁶⁷. O que Bashô acabou por retirar desta grande expansão urbana e cultural foi um público receptivo ao tipo de actividade artística que acabou por preencher o resto da sua vida. As rígidas condições sociais e económicas que se revelaram, na primeira metade da sua vida, um entrave ao seu sucesso enquanto indivíduo inserido numa inflexível hierarquia social foram as que auxiliaram a sua vocação literária na sua fase madura. A grande receptividade à sua obra poética havia facilitado a dedicação plena ao ofício poético.

Foi a partir de 1678, quando contava com trinta e quatro anos, que Bashô se tornou um mestre haiku independente, responsável por um notável número de estudantes. Tal só poderia ter acontecido em Edo ou nos grandes aglomerados populacionais como Quioto,

⁶⁶ Esta descrição não deve andar muito longe do que aconteceu no início de vida de Bashô: «Este código severo trouxe grandes dificuldades para os filhos mais novos de pobres samurai. Em todos os feudos onde a renda do Daimio era fixa, não era obviamente possível aos samurais de classes mais baixas receberem estipêndios suficientes para manter o filho mais velho e os seus irmãos no mesmo padrão de vida. Os filhos mais novos, por mais capazes que fossem, eram obrigados a buscar a adopção em outra família, ou a viver uma vida de pobreza, ou fazerem o seu caminho até uma cidade, onde poderiam encontrar emprego (perdendo, assim, seu estatuto de samurai) [...]» SANSON, George. (1974). *A History of Japan, 1615 – 1867*. Charles E. Tuttle Company. p. 89.

⁶⁷ «Na primavera desse ano [1672] Bashô deslocou-se para Edo, localizado a duzentas milhas de Ueno. O seu motivo para a deslocação não é claro, mas o facto de ter levado *Kai Oi* [primeiro concurso de poesia arbitrado e comentado por si] indica que tinha um interesse em tornar-se um *haikaishi*, um mestre de haiku profissional que estava socialmente sancionado para receber estudantes e corrigir os seus versos em troca de pagamento. Comparado com Quioto, [...], Edo deve ter parecido um local mais fácil para se estabelecer enquanto poeta.» UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokeku with Commentary*. Stanford University Press. p. 29.

por exemplo, onde um grande número de estudantes se juntava e contribuía para o sustento do mestre em troca de ensinamentos e correcções da sua própria poesia. Contudo, apenas dois anos depois, após ter atingido aquilo a que se tinha proposto quando partiu para Edo, decide mudar-se para uma casa no distrito Fukagawa de Edo, na margem este do rio Sumida. «Localizado numa área mais quieta e rústica, a nova residência apresentava um forte contraste com a sua casa anterior no centro da cidade. A mudança significava que já não iria corrigir versos em troca de honorários, prática que era a maior fonte de rendimento de um mestre haiku.»⁶⁸ Uma vez que a fama, e até a fortuna, estavam ao seu alcance, tal parece não ter sido suficiente. Bashô começa por esta altura a desenvolver a sua própria escola poética, a *Shômon*, afastando-se das maiores escolas em vigor na altura e que detinham maior influência, a *Teimon* e *Danrin*⁶⁹. O percurso que a sua produção poética toma começa a demonstrar uma austeridade vocabular, uma temática mais mundana e simples, para além de um foco cada vez maior na natureza. Não faltaria muito até que Bashô iniciasse as suas viagens pelo Japão.

O caminho *sui generis* que decidiu percorrer começava a delinear-se e, embora não fosse necessariamente o caminho do samurai civil e burocrático ou o do camponês comum, nem o caminho religioso e ascético, Bashô continuava a deter uma relação próxima com esses ‘mundos’⁷⁰. O caminho poético de Bashô encontrava-se, assim, entre esses dois caminhos, o

⁶⁸ UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press. p. 53.

⁶⁹ A produção poética dos primeiros anos de Bashô contém características específicas, primeiro da escola *Teimon*, depois da escola *Danrin*. A escola de Bashô, a *Shômon*, não se provou necessariamente uma ruptura com as outras escolas, mas uma tentativa de conciliação de características dessas escolas que não eram aparentemente compatíveis. Para mais informações, consultar entradas das escolas *Teimon*, *Danrin* e *Shômon* no Glossário.

⁷⁰ É notório o apreço que Bashô tinha pelos discípulos que lhe construíram diversas choupanas ao longo da sua vida. Essas choupanas (três, no total) eram construídas na periferia de Edo. Embora afastando-se consideravelmente do centro, Bashô não se podia exilar totalmente da urbe, especialmente quando a sua carreira poética assenta, em larga medida, sobre uma actividade colectiva

do inalienável compromisso humano (e suas responsabilidades, apegos e vulnerabilidades) e do eremitismo natural, espiritual e nomádico. No seu *Diário de um Esqueleto Baloçando ao Vento* (*Nozarashi Kikô*, 1684), Bashô comenta, por meio de uma pequena descrição autobiográfica, o seu estatuto ‘intermédio’, como se se encontrasse a navegar entre mundos que, apesar de diferentes, inevitavelmente convergem e se entrelaçam com a natureza que os abrange:

«Não uso espada nos meus quadris, mas baloiço uma carteira de esmolos do meu pescoço e seguro um rosário de dezoito contas na mão. Assemelho-me a um padre, mas a poeira do mundo está em mim; assemelho-me a uma pessoa leiga, mas a minha cabeça está rapada.»⁷¹

Bashô estabelece a sua posição intermédia apropriando-se de características de um modo de vida budista («cabeça rapada»⁷²), enquanto simultaneamente incapaz de se separar de outras («a poeira do mundo» assente em si) associadas a uma existência leiga. O facto de afirmar inicialmente que não usa uma «espada nos quadris» serve para distinguir a sua posição do mundo: apenas os samurai estariam autorizados a embainhar uma espada nos quadris,

como era o *Renga*. É o próprio Bashô que o afirma: «Muitos dos meus seguidores conseguem escrever hokku [haiku] tão bem quanto eu. Onde eu mostro quem realmente sou é ao ligar versos de haiku.» DRAKE, Chris. *'Bashô's "Cricket Sequence"*, em *Journal of Renga & Renku*, número de edição 2, 2012. p. 7. Durante as suas longas viagens pelo Japão, também era costume Bashô ser recebido na casa de amigos, patronos, ou amantes de poesia, que estavam dispostos a ceder a sua hospitalidade em troca de alguns versos ou até de uma actividade poética colectiva (*Renga*) como agradecimento e celebração do tempo que passou nessa casa, já para não falar dos concursos poéticos elaborados com o intuito de publicação. O caminho poético estava, assim, em permanente contacto com o restante mundo, embora actuando distintamente do empregado civil, comerciante, camponês ou homem religioso.

⁷¹ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Journey – The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 15. (Tradução para português de minha autoria.)

⁷² É importante mencionar que era frequente, durante longas viagens, a fim de tentar evitar perigos relacionados com furto ou assassinato, utilizar as vestes de monges, para demonstrar a sua falta de bens valiosos, e assim obter uma passagem possivelmente mais segura.

isto é, somente a classe de governadores. Bashô não detém nenhum código ético-moral obrigado a incorporar, algo requerido dos samurai, tal como não é responsável pela governação de homens, território ou comércio. Bashô é, nessa dimensão, livre de responsabilidades. A sua obra poética não denota também qualquer dimensão política ou de intervenção social. O seu silêncio face a tal dimensão da vida demonstra a sua consciência face à separação entre o seu ofício poético e o ofício governativo. Os dois não são necessariamente incompatíveis (até porque historicamente existem poetas com vertentes políticas), mas em Bashô essas preocupações são postas de lado em favor da perspectiva impessoal da natureza que, embora suportando essas intrigas marcantes no mundo dos homens, apenas revela uma total indiferença face aos seus resultados:

夏草や兵どもが夢の跡

natsukusa ya tsuwamono domo ga yume no ato

«relva de verão –

ruínas dos sonhos

de guerreiros»⁷³

De seguida, Bashô descreve, no trecho anteriormente transcrito do *Diário de um Esqueleto Baloçando ao Vento*, a sua aparência, que se aproxima de um homem religioso. E embora se assemelhe a um padre, tal não torna necessariamente a sua vida mais ‘espiritual’ e ‘ascética’: Bashô reconhece que ainda está coberto por «poeira do mundo». Essa poeira do mundo seria, com recurso a imagética budista⁷⁴, aquilo que impede o Ser de servir como que

⁷³ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Haiku – Selected poems of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 93. (Tradução para português de minha autoria.)

⁷⁴ Existe uma troca famosa de poemas entre o quinto (Hongren) e sexto (Huineng) patriarcas budistas da seita Zen, na qual fica explícito (no primeiro poema) que as poeiras são o apego mental a tais fenómenos que impedem o ser de ver a realidade como ela é. A resposta (por parte do sexto patriarca)

um espelho puro que reflecte desapegado e indistintamente o universo. O estado de iluminação budista (*Satori*) seria «um estado feliz de consciência pura onde o indivíduo abandonou todos os apegos e reconhece a unidade subjacente de todas as coisas»⁷⁵, ou seja, onde não se encontram quaisquer poeiras subjectivistas que se apegam a emoções, interesses, entre outros. Bashô reconhece que não se encontra em tal estado, porque o apego que tem face à beleza transitória natural e à condição humana são tais que é incapaz de totalmente transcender essa dimensão ‘mundana’. Bashô não pode abandonar totalmente o ‘mundo dos homens’ porque muito do caminho poético que escolheu trazer até si e percorrer implica um relacionamento significativo com o mundano, o quotidiano, o natural, quer através do próprio conteúdo do haiku, quer através da dimensão utilitária do mesmo enquanto peça de agradecimento, troca, favor, entre outros. O que Bashô introduziu na sua obra foi uma relação com o fenómeno contemplado que apaziguasse, no processo poético, a subjectividade humana e fizesse sobressair o fenómeno com o mínimo de ‘poeiras’. Daí a dimensão impessoal no seu haiku. Torna-se relativamente fácil extrapolar que a matéria da poesia consiste e origina, sobretudo, dessa poeira do mundo, do apego que Bashô tem pela beleza natural que se revela momentaneamente e que é central para a sua composição poética. De maneira que não consiga (ou até não queira) libertar-se totalmente dessa poeira.

Apesar dessa busca por harmonia natural e serenidade espiritual, a componente lúdica, social e comercial era constante na vida de poeta (apesar de, a partir de 1680, Bashô começar a procurar a tranquilidade e a solidão): são diversos os haikus que compunha que serviam

a esse apego às poeiras é a de que não há realmente lugar onde as poeiras possam assentar porque não há lugar ou poeiras. Essa representação metafórica é, em si, outro apego ilusório. O facto de Bashô ainda se apegar à beleza do mundo, apesar de todo o sofrimento inerente, é sinal de que ainda não transcendeu (ou não quer transcender) toda a ilusão e apego que obscurece a iluminação espontânea (*Satori*) inerente a cada ser, de acordo com a seita Zen.

⁷⁵ BARONI, Helen. (2002). *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*. The Rosen Publishing Group. p. viii. (Tradução para português de minha autoria.)

como agradecimento pela hospitalidade, troca por bens essenciais ou atendendo a simples pedidos, contribuições de concursos poéticos (*Renga*) ou com a intenção de ensinar quem estivesse disposto a aprender⁷⁶. Essa dimensão terrestre era essencial no caminho poético que Bashô escolheu tomar, no sentido em que era com base nessa necessidade ‘mundana’ que muito da sua contribuição poética surgiu e foi celebrada. O caminho poético provou-se um caminho maleável e adaptável a todas as dimensões da vida, desde uma actividade urbana, nobre e sofisticada até ao simples e humilde acto de partilhar o seu conhecimento poético com aldeias remotas durante as suas longas jornadas:

«Esperando descer o rio Mogami, esperámos por melhor tempo em um lugar chamado Ôishida. “As sementes do velho haikai derramaram-se aqui, e nós ansiamos pela inesquecível flor do passado, o simples som da nossa flauta de cana suavizando os nossos corações, mas estamos tacteando pelo caminho e não conseguimos decidir entre o velho ou novo caminho”, disseram eles, sem um guia ao longo da estrada. Não pude deixar de completar um pergaminho de verso com eles. A arte desta jornada tinha chegado até aqui.»⁷⁷

Apreciar a beleza através da prática do haiku possuía agora uma componente flexível e relativamente popular, bastando haver quem estivesse disposto a aprender,

⁷⁶ «[Bashô] escreveu muitos versos de improviso, os equivalentes das saudações inscritas em livros de visitas, elogiando um anfitrião pelo seu entretenimento ou jardim, mas poucos têm a arte dos versos sobre as quais ele se esforçou. [...]. Esse polimento sem fim explica provavelmente a pequena quantidade dos seus hokku [haiku] – apenas um pouco mais de mil versos foram compostos durante toda a sua vida, embora um poeta haikai pudesse facilmente produzir isso numa semana.» KEENE, Donald. (1999). *World Within Walls – Japanese Literature of The Pre-Modern Era, 1600-1867*. Columbia University Press. p. 96, 97.

⁷⁷ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Journey – The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 65. (Tradução para português de minha autoria.)

independentemente da sua condição social. Bashô tinha noção de que não pertencia exclusivamente a nenhuma classe e que era isso que lhe possibilitava entrar em contacto com todos os caminhos de vida. O estatuto intermédio do caminho poético revelava-se apropriado à sua prática porque permitia inspirar e encontrar inspiração em todas as formas de vida. Esse caminho revelava-se quase a antítese da sociedade que se encontrava instalada: era um caminho flexível, adaptável, e que não fechava as portas a qualquer indivíduo que quisesse aprender ou retirar prazer da actividade poética. Era deste modo que essa atitude poética peculiar complementava a rigidez hierárquica: o caminho poético revelava-se flexível, mas inócuo o suficiente para Bashô poder pairar nas margens sociais ao mesmo tempo que entre as classes governativas.

Esta flexibilidade em Bashô como que abdica de princípios metodológicos universais. Ao invés, as execuções de certos princípios são aplicadas conforme a situação que se apresenta. As jornadas de Bashô não revelam a aplicação de princípios previamente estabelecidos; a rejeição de uma metodologia universal, quer no que toca à adopção de um estilo rígido de vida, quer na prática e composição de haiku, permite uma maior abertura perceptiva e dialógica, aquilo a que Rorty chama simplesmente o dever de «conversar uns com os outros». Para Rorty, não deveria ser um dever formular «princípios metodológicos gerais», quer seja ou não filósofo. O grande dever é «de conversar uns com os outros, conversar sobre as nossas visões do mundo, usar a persuasão ao invés da força, ser tolerante com a diversidade e ser contritamente falibilista»⁷⁸. Bashô não descarta nenhum destes deveres. Embora se desloque para morar num distrito calmo de Edo, decidindo posteriormente viajar durante o resto da sua vida, não significa necessariamente que rejeitasse todo o estilo de vida e responsabilidades associadas que anteriormente havia adoptado.

⁷⁸ RORTY, Richard. (1991). Pragmatism without method. Em: *Objectivity, Relativism and Truth*. Cambridge University Press. p. 67. (Tradução para português de minha autoria.)

Significa apenas que não se iria circunscrever e limitar-se apenas à execução dessas actividades rigidamente definidas, de poeta e professor, apenas porque se encontra socialmente aceite e inserido nelas. Bashô compreendeu que essa rigidez cancelava e impedia uma abertura dimensional essencial para a composição poética e para uma sintonia existencial com as forças naturais, com «Zôka». O papel que Bashô adoptou para si durante as suas viagens e na composição, mais pragmático e flexível, assemelha-se ao de um eterno principiante, em contacto com todas as expressões naturais e culturais da existência, onde nenhum conteúdo se encontra proibitivo ou privado da sua experiência. Os ensinamentos poéticos de Bashô, desde «simplesmente observa o que as crianças fazem», «aprende sobre o pinheiro com o pinheiro e aprende sobre o bambu com o bambu» até «come sopa de vegetais em vez de guisado de pato», têm em si algo em comum: a de que não existe um método especial e exclusivo de compor, um método que assegure excelência, tal como há espaço no haiku para todas as formas naturais e simples da natureza, mesmo as que não são consideradas canónicas ou belas. Tal como Rorty não presume papéis culturais distintos para a arte, religião e filosofia, preferindo pensar na cultura inteira como uma actividade contínua e interminável em que as divisões apenas são institucionais, ou até pedagógicas⁷⁹, também os ensinamentos de Bashô procuram dar a ver que, no grande espectro cultural da composição poética, todos os seus intervenientes realizam o mesmo tipo de solução de problemas. Por mais escolas poéticas a que pertença, a verdade é que nenhuma detém algum segredo sobre composição. A solução para Bashô não reside em si, enquanto mestre e professor detentor de alguma sabedoria exclusiva a transmitir e inacessível de outro modo, mas num redireccionar dos seus discípulos para o mundo, para a simplicidade do quotidiano e do natural, como as fontes mais acessíveis e inerentes a todos os praticantes, e que na maioria das vezes passam

⁷⁹ RORTY, Richard. (1991). Pragmatism without method. Em: *Objectivity, Relativism and Truth*. Cambridge University Press p. 76.

despercebidas. O pragmatismo de Rorty permite, de certo modo, descrever a abertura perceptiva de Bashô e a sua não-exclusividade da prática da composição poética.

E no entanto, apesar da presença dessa responsabilidade ‘mundana’, Bashô acaba por aspirar à tranquilidade, serenidade e contemplação associados a práticas budistas Zen. Isto é, aspira a um tipo de relacionamento com o mundo que permita alguma tranquilidade e aceitação face à inerente beleza e sofrimento transitórios. Isso poderá também ser uma das possíveis justificações para o facto de os haiku de Bashô não conterem em si qualquer introspecção lírica e subjectiva, assemelhando-se ao invés a um fluxo contemplativo, algo parecido a uma sucessão contínua de observações e descobertas poéticas e naturais. O modo como Bashô ‘se demora’ num fenómeno no haiku é muito diferente da auto-observação, interrogação ou análise do mundo característicos da poesia ocidental. A sua atitude poética é mais semelhante à instrução Zen sobre a meditação: o praticante deve observar, mas não controlar, o fluxo de pensamentos, de modo a permitir que eles surjam e desvançam sem qualquer apego ou adopção por parte de quem medita⁸⁰. Esse desapego é notório em Bashô: por mais belo que seja o acontecimento descrito, não ocorre necessariamente um apego profundo por parte do poeta à matéria sobre o qual escreve. Aliás, a própria estrutura do haiku não o permitiria. Isso facilita e incentiva o encapsulamento e contenção da emoção do poeta na própria descrição no haiku, sem qualquer necessidade de explicitar a sua psique no poema ou dar a entender a razão porque seleccionou tal conteúdo em primeiro lugar. O tema que o haiku descreve é, na maioria das vezes, auto-explicativo: a beleza do fenómeno, seja banal ou extraordinário, quotidiano ou natural, justifica a sua descrição. Essa contenção e desapego face ao assunto permite que, o quer que o haiku descreva, este desponha com o mínimo de ‘poeiras’ subjectivistas associadas ao poeta. Existe, assim, alguma ligação (mas só

⁸⁰ BARONI, Helen. (2002). *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*. The Rosen Publishing Group. p. 385.

no nível observacional) àquilo sobre que o poeta decidiu escrever, porque há a consciência de algo que merece ser tornado em haiku, mas não o suficiente que justifique servir de canal de aprofundamento e/ou relacionamento com a sua psique. Eis um de vários haiku que Bashô compôs por volta do mesmo ano que o trecho anteriormente citado do *Diário de um Esqueleto Baloçando ao Vento* (1684) que atestam essa predisposição:

蝶鳥の浮はつき立つや花の雲

«cho tori no uwatsuki tatsu ya hana no kumo

borboletas e pássaros

esvoaçando incessantemente –

nuvens de flores»⁸¹

A contenção e desapego por parte do poeta permite que a matéria do haiku desponte para o leitor de uma maneira mais natural do que, por exemplo, o tradicionalmente esperado de um poema lírico. A proximidade do leitor com o haiku é quase automática precisamente pelo facto de não haver nada de extraordinariamente complexo, quer intelectual quer emotivamente, que impeça o leitor de, de modo quase espontâneo, elaborar uma imagem despoletada pelo haiku, acabando quase inevitavelmente por ultrapassá-lo no seu detalhe. A imaginação do leitor transcende, assim, o conteúdo instigador do haiku, e o haiku acaba por se transformar no olhar do leitor pelo detalhe que ‘oferece’ à descrição poética. A sua quase instantânea acessibilidade interpretativa é um dos seus traços mais distintos. Hori Nobuo atribui essa acessibilidade ao «espaço vazio» do haiku, (*Yohaku*), termo que apropria de um pintor contemporâneo de Bashô:

⁸¹ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Haiku – Selected poems of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 35. (Tradução para português de minha autoria.)

«Bashô, que pensava nas coisas a partir de um panorama universal, estava muito ciente de que há limites no poder que as palavras têm para expressar verdades e percepções do mundo. O facto de ter usado poucas palavras e o haiku em si ser ascético na expressão verbal advém do facto de que ele sabia que o mundo que não podia descrever por palavras acabaria por se tornar mais amplo por causa disso.»⁸²

Para Nobuo, reconhecer as limitações linguísticas provou-se uma oportunidade para Bashô reformular o seu vocabulário e a maneira como elaborava haiku. As insuficiências linguísticas justificaram a contenção que, por sua vez, levou a uma reconfiguração poética à volta daquilo que não poderia dizer, mas oferecer ao leitor intuitivamente. O pintor que Nobuo cita, Tosa Mitsuoki (1617-1691), oferece uma descrição da actividade de pintura que possibilita uma aproximação àquilo que Bashô procurava fazer com os seus haiku, caso se siga a recomendação de Nobuo e se proceda à troca das expressões «linhas» e «cores» por «palavras»:

«Não preenchas a imagem inteira com linhas; aplica cores com um toque subtil. Alguma imperfeição no desenho é desejável. Não debes preencher mais do que um terço do pano de fundo. Tal como se estivesses a escrever poesia, preocupa-te em deixar algo por dizer. O observador, também, deve trazer algo. Se alguém incluir algum espaço vazio na imagem, então a mente irá preenche-lo.»⁸³

Torna-se relativamente fácil transportar esta descrição pictórica para os haiku de Bashô. Tome-se como exemplo o haiku anteriormente citado. Observar borboletas e pássaros a esvoaçarem é uma actividade tão quotidiana que poderá ocorrer quase

⁸² KERKHAM, Eleanor (Eds). (2006). *Matsuo Bashô's Poetic Spaces – Exploring Haikai Intersections*. Palgrave Macmillan. p. 28. (Tradução para português de minha autoria.)

⁸³ KERKHAM, Eleanor (Eds). (2006). *Ibid.* p. 28. (Tradução para português de minha autoria.)

inconscientemente, impossibilitando reparar no quão agradável poderá ser para quem a observa. Mas Bashô está a prestar atenção; no haiku, Bashô está a demorar-se na imagem de borboletas e pássaros a esvoaçarem. A sua atenção não é inquisitiva, intelectual ou até pré-concebida. É a espontânea observação de um acontecimento tão natural que fica intuído, bem como a associação a outro fenómeno parecido⁸⁴. Esse incessante esvoaçar é tão agradável que, no olhar de Bashô, se assemelham às igualmente agradáveis nuvens de flores («hana no kumo»)⁸⁵. As borboletas e pássaros a esvoaçarem são uma coincidência agradável, qualidade que partilham com nuvens de flores.

Percepcionar borboletas e pássaros a esvoaçar revelou, para Bashô, uma dupla serendipidade, estabelecendo no processo uma conexão entre os seus intervenientes: não só são o esvoaçar de borboletas e pássaros agradáveis de contemplar entre si, mas também são agradavelmente semelhantes ao acto involuntário de flores quebradiças esvoaçarem caprichosamente em grandes quantidades pela força do vento. O vento torna-se o responsável silencioso no haiku pela movimentação dos seus intervenientes. Todas essas

⁸⁴ Bashô poderia descrever em pormenor o esvoaçar de pássaros e flores noutro contexto literário, mas ele compreende qualquer descrição profunda como mais limitadora que estimulante para o leitor: é a associação a outro acontecimento agradável (no caso deste haiku) que produz o efeito desejado. Invés de dizer que tal esvoaçar é belo e maravilhoso, até porque não há espaço suficiente no haiku para declarações desinspiradas, Bashô invoca uma associação com um fenómeno canonicamente agradável e belo de se contemplar e escrever. Os pássaros e borboletas não são ‘declaradamente’ belos: eles são como as flores. Esta relação dialógica e contextual promove a transplantação de atributos, isto é, ‘joga’ com as qualidades de uma coisa para a outra, embora sem declarar aquilo que está realmente a transplantar. A beleza, ou apenas uma sensação agradável, emerge *da associação que o poeta cria entre os actores do haiku*. Aí reside o mérito artístico do poeta haiku: na sua omissão de uma intenção declarada, na circularidade que inclui e relaciona todas as coisas do haiku, a subtilidade das coisas que ficam por dizer, na intuição oferecida ao leitor pelas coisas descritas.

⁸⁵ Utilizar «flores» (ou até alguma flor em específico, como flores de cerejeira) é provavelmente o tópico mais usado, não só por Bashô, mas por qualquer poeta haiku. São sempre conotadas com beleza, delicadeza, suavidade, naturalidade, entre outros.

entidades (borboletas, pássaros e flores) se relacionam naquele haiku porque são agradáveis quando lhes acontece o mesmo (esvoaçar). Estabelece-se, assim, uma conexão entre entidades distintas. Os pássaros, as borboletas e as flores são agora entidades englobadas no mesmo ‘mundo’ ventoso do haiku, e essa conexão permite ao poeta estabelecer uma justaposição entre entidades que manipulam o vento (pássaros e borboletas) ou são manipuladas por ele (flores). Mas é o vento, o silencioso instigador do movimento dessas entidades, que, no entanto, permanece oculto, por descrever no haiku. Tal como para o pintor, «preocupar em deixar algo por dizer» é tão fundamental como aquilo que foi escrito, e Bashô incorpora meticulosamente essa disposição, porque o vazio existente da descrição poética promove uma abertura interpretativa em quem o lê, embora aquilo que estimule não seja necessariamente uma análise intelectual e hermenêutica aos recessos da psique humana ou da existência natural, mas um estímulo para a imaginação relacionada com a experiência perceptiva do leitor.

A maior ‘liberdade’ interpretativa tomada no parágrafo anterior é o facto de ter sido extrapolada a condição «agradável» ao acontecimento descrito no haiku. Esse vazio subjectivo não é preenchido pelo poema, mas é incentivado. O haiku não dá explicitamente a entender se a experiência é ou não agradável. O esvoaçar poderia ser tanto agradável como desagradável, ou outra possível sensação. Contudo, o modo como foi estruturado o haiku permite intuir, por associação, que o quer que se encontre a esvoaçar incessantemente, será semelhante às «nuvens» de flores que são, no cânone poético japonês, tradicionalmente belas. Deste modo, os pássaros e as borboletas (a fauna) são tão agradáveis quando se encontram a esvoaçar em quantidades colossais como as flores (a flora) que canonicamente detém essa beleza. Toda esta descrição intui a transitoriedade de todos estes fenómenos, e em como não é possível isolar a beleza deles e imobilizá-la. É o facto destes fenómenos se encontrarem interconectados (e sujeitos) a elementos ‘maiores’ que eles (como o vento) que leva Bashô a descrever o que lhes acontece, ao mesmo tempo deixando ‘pairar’ no haiku toda a

transitoriedade associada a ela, transitoriedade que é, por sua vez, uma característica intrínseca a esses fenómenos, e não um fenómeno externo que actua sobre eles. É, por isso, que não parece contraditório que Bashô rape a cabeça e procure assemelhar-se a um monge: porque busca a beleza transitória num mundo pautado por uma impermanência que se revela sofredora caso se apegue demais aos prazeres mundanos, interesses ou ideias do ego. Os seus haiku revelam alguém que não se apega profundamente aos fenómenos do mundo mas que ‘paira’ o suficiente entre eles para torná-los em haiku. O caminho do haiku para Bashô é, entre outras coisas, o caminho do ‘entre’: entre um caminho terrestre e um caminho celeste, entre um aproximar ao mundo e um apaziguamento espiritual do ‘eu’.

Três anos mais tarde, data da criação do *Diário de Kashima* (1687), Bashô volta a reforçar o estatuto intermédio onde se encontra, introduzindo desta vez uma descrição curiosa de si:

«[...] resolvi ver a lua sobre as montanhas do Santuário de Kashima nesse outono. Fui acompanhado por dois homens, um samurai sem mestre [*Ronin*] e um monge itinerante. O monge estava vestido com vestes negras como um corvo, com uma bolsa para objectos sagrados suspensos no pescoço bem como uma imagem do Buda descendo a montanha colocada reverentemente num santuário portátil nas suas costas. Lá desfilou, batendo com o cajado no chão, sozinho no universo, sem barreiras entre ele e o Portão sem Porta. Eu, no entanto, não sou nem monge nem homem do mundo; poderia ser chamado de morcego - meio pássaro, meio rato.»⁸⁶

⁸⁶ BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Journey – The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p. 23. (Tradução para português de minha autoria.)

Bashô acha-se, nessa jornada até Kashima, acompanhado por um «samurai sem mestre»⁸⁷ e um «monge itinerante». Depois de descrever pormenorizadamente o último, conclui que ele próprio não é um homem religioso, nem um «homem do mundo», descrição que poderia ser atribuída ao colega samurai que o acompanhava. Desta vez, Bashô não refere a sua apropriação em termos de vestuário; apenas refere que não é praticante de nenhum dos dois caminhos que os seus acompanhantes percorrem. Porém, naquele instante, os três homens encontram-se a percorrer a mesma jornada, a mesma viagem até Kashima.

Ser «samurai sem mestre» significa que não se encontra às ordens de um clã e do seu líder, e como tal, vagueia de cidade em cidade à procura de modo de subsistência. Um monge itinerante seria, muito provavelmente, um monge budista que asceticamente percorre o país de mosteiro em mosteiro em peregrinação. O termo para esses monges é *unsui*, que se refere especificamente aos «postulantes Zen que buscam entrada num mosteiro e treino nas práticas Zen. Procuram o caminho apropriado viajando de mestre em mestre, tão livremente como nuvens que passam e água que flui.»⁸⁸ Porém, se não é um homem do mundo, isto é, camponês, comerciante ou artesão (classes governadas) ou samurai (classe governadora), se também não é um homem religiosamente devoto, visto que não vagueia pelo Japão em busca de iluminação (a jornada em si é que contém já a iluminação ‘poética’ possível), quem é que Bashô crê ser? A última frase do excerto aqui transposto do *Diário de Kashima* introduz uma nova descrição e uma possível resposta: a solução para esta rejeição de caminhos socialmente aceites repousa no mundo animal. Bashô considera-se um morcego, «meio pássaro, meio rato». Normalmente, o processo mais comum passaria por antropomorfizar o animal. Neste caso, é Bashô que se assemelha ao animal. O recurso ao mundo natural de maneira a

⁸⁷ Seria o seu colega de viagem Kawai Sora, que posteriormente também o acompanhou na viagem que deu origem ao *Caminho Estreito até ao Longínquo Norte*.

⁸⁸ BARONI, Helen. (2002). *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*. The Rosen Publishing Group. p. 365.

encontrar finalmente o seu ‘semelhante’ e alguma compreensão de si intui que onde Bashô realmente se encaixa é tomando uma perspectiva menos antropocêntrica e mais naturocêntrica, com a natureza no centro dos seus afazeres poéticos. A caracterização do morcego enquanto «meio pássaro, meio rato» sugere que é um animal capaz de se fazer passar entre um e outro, capaz de transitar entre o meio terrestre (rato) e o meio celeste (pássaro). Essa caracterização não é pejorativa; Bashô não considera negativa tal apropriação animal. É uma caracterização positiva que permite dar a ver que ele também é capaz de se adaptar a quaisquer circunstâncias, tal como um morcego. Denota-se assim um foco na dimensão pragmática da existência, como forma de abertura e disponibilidade a todos os fenómenos da vida. Esse pragmatismo possibilitaria um maior campo perceptivo, e por associação, maior fonte de inspiração para a sua obra poética.

Quer seja morcego, pássaro ou rato, nenhum costuma ser representado como o animal mais poderoso ou intimidante do reino animal, mas são animais que demonstram uma certa persistência, adaptabilidade e flexibilidade face à sua própria fragilidade e relativa pequenez. Como tal, esses animais tiveram de inventar formas de utilizar recursos de modo a lutar pela sua sobrevivência. No caso do morcego, enquanto animal noctívago, ele procura passar despercebido, camuflado pela noite e abrigado nas grutas mais profundas e desoladas. É também um mamífero altamente móvel, social e que costuma ter uma longa vida⁸⁹. Compreende-se que Bashô queira-se associar a um animal com estas características, visto que o caminho poético que havia adoptado, ao embarcar nas suas viagens nos últimos dez anos de vida, partilha de tais atributos. A conciliação entre a sua atitude solitária, eremítica e contemplativa e a sua disposição viajante, sociável, educativa só foi descoberta na imagem de um animal como o morcego, social para com os seus, solitário para o mundo, isto porque

⁸⁹ FENTON, Brock. & SIMMONS, Nancy. (2014). *Bats: A World of Science and Mystery*. The University of Chicago Press. p. 9.

consciente da sua fragilidade face aos elementos naturais e da sua sensibilidade face aos fenómenos como se apresentam. Foi na natureza que o processo poético e, por associação, o próprio Bashô, encontrou algum significado e compreensão para o modo como actua no mundo, tal como para a sua posição na sociedade. Por volta da mesma altura, Bashô compôs o seguinte haiku, também sobre um morcego:

蝙蝠も出でよ浮世の華に鳥

«kômorî mo ideyo ukiyo no hana ni tori

o morcego também

sai para este mundo flutuante

de pássaros em flores»⁹⁰

O morcego neste haiku, enquanto animal que não partilha da mesma beleza que pássaros e flores, possui, no entanto, um lugar relevante no mundo flutuante («Ukiyo»), termo ambivalente utilizado para representar um estilo de vida urbano direccionado para a busca dos prazeres, desde bordéis, casas de chá, ou outras actividades de entretenimento que membros da classe ‘burguesa’ da época frequentavam e sustentavam. A ambivalência surge no duplo significado de «Uki», visto que o termo significa tanto ‘flutuante’ como ‘melancolia’⁹¹, sendo o segundo utilizado no budismo como maneira de representar um mundo efémero de sofrimento⁹². De modo que Bashô estará no haiku a referenciar duas

⁹⁰ BASHÔ, Matsuo. (2004). Bashô's Haiku – Selected poems of Matsuo Bashô. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press. p.34. (Tradução para português de minha autoria.)

⁹¹ CROWLEY, Cheryl. (2007). *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashô Revival*. Koninklijke Brill NV. p. 24.

⁹² Este termo, *Ukiyo*, ‘mundo flutuante’ (浮世), nasceu de uma alusão irónica do termo budista ‘mundo doloroso’ (憂き世), mundo que os Budistas consideravam ser a existência leiga, repleta de

perspectivas do mundo antitéticas: a do mundo dos prazeres e a sua atitude hedonística e o mundo do sofrimento e a sua atitude eremítica, serena e contempladora em relação ao mesmo. Ainda que a última linha, que refere aos pássaros e flores desse mundo, denote o prazer de perceber a beleza, característica que pende mais para um mundo flutuante do que para um mundo melancólico, tal não quer dizer que ambos sejam necessariamente incompatíveis. Quer seja um mundo flutuante ou um mundo de sofrimento, ou ambos, mesmo não sendo pássaro, mas morcego, Bashô também terá de emergir naquele mundo. Até um morcego pode apreciar as flores prazerosas e/ou transitórias do mundo, não necessita de ser um pássaro para as apreciar ou alimentar-se delas: o morcego também tem um papel a desempenhar no ecossistema natural do que às flores e polinização dizem respeito, por exemplo. Bashô dá a ver que ele também se relaciona com esse ‘mundo flutuante/melancólico’; a distinção, no entanto, repousa no modo como se relaciona. O crítico Makoto Ueda acredita que, apesar do conflito aparente entre o mundo espiritual e leigo, entre o ‘mundo flutuante’ e o mundo natural, a impessoalidade contemplativa no percurso poético de Bashô provou-se uma tentativa de abranger e relacionar-se com esse mundo tanto prazeroso quanto sofrido e melancólico. Essa era a abertura que o caminho poético necessitava e viabilizava:

«O espírito poético [de Bashô] tem dois aspectos: uma alta realização espiritual e uma vida leiga. O primeiro, com a sua conotação budista, presumiria aquelas qualidades serenas, quietas e ascéticas que eram as preocupações dos artistas japoneses medievais. O segundo, com a sua ênfase no mundano, aponta para aquele mundo despreocupado e de busca dos prazeres do novo e emergente

tristeza, sofrimento e transitoriedade, exacerbada pelos apegos a pensamentos ou coisas momentâneas. Como resposta, buscavam a iluminação (Satori). Retirado de: <http://kobun.weblio.jp/content/憂き世>

Japão, chamado muitas vezes de “mundo flutuante”. Os dois conjuntos de valores estão inevitavelmente em conflito uns com os outros. O próprio Bashô estava bem ciente do conflito [...]. Mas certamente o ideal de Bashô deve ter sido superar esse conflito, alcançar um reino onde esses dois conjuntos de valores não são antitéticos, mas dialéticos.»⁹³

Bashô não presumiu que fossem inevitavelmente irreconciliáveis quaisquer dimensões da vida, especialmente para o ofício de um poeta. Este era o ofício que permitia adoptar uma perspectiva mais dialética que antitética face a todas as dimensões da existência. O caminho poético é um caminho flexível e pragmático que «flui como água» por todas as dimensões da vida, que não necessita de se apegar a nenhuma outra para se conservar. Aliás, é a sua tendência de desapego que permite adaptar-se às vicissitudes inalienáveis da existência humana: a mundana, a espiritual e a natural. As jornadas que Bashô realizou podem ser entendidas como a tentativa de caminhar por entre esses mundos presumivelmente antitéticos, e os seus haikus são uma prova de esforço dialógico com as dimensões mais quotidianas e precisamente, mais essenciais da vida humana.

⁹³ UEDA, Makoto. (1967). Bashô on the Art of the Haiku – Impersonality in poetry. Em: *Literary and Art Theories in Japan*. Center for Japanese Studies. The University of Michigan. Press of Western Reserve University. p. 148, 149. (Tradução para português de minha autoria.)

Glossário

Bibliografia

Agradecimentos

Glossário

Edo. Período na história do Japão que decorre entre os anos 1603 e 1868, também designado por Xogunato Tokugawa, fruto de o líder máximo do país ser o Xogum (título militar, General), e o clã Tokugawa ser aquele que detinha o poder. Época marcada por estabilidade política, crescimento económico, urbano e cultural. No início do século XVII, são implementadas medidas isolacionistas que separam o Japão do resto do mundo durante praticamente o restante período Edo. Matsuo Bashô viveu durante o primeiro século deste período.

Genroku. Subperíodo do período Edo, comumente caracterizado como os anos de ouro deste último (1688-1704). O florescimento cultural atinge o seu auge. Coincide com os últimos anos de vida de Bashô (1688-1694), preenchidos por longas jornadas pelo Japão.

Waka. Género poético praticado pela corte japonesa, sobretudo no período Nara (710-794) e Heian (794-1185). Consiste em trinta e uma sílabas fonéticas divididas em cinco linhas, no padrão 5-7-5-7-7. De todas as formas de *Waka*, é a *Tanka*, um poema curto que utiliza esse padrão e que é escrito só por um poeta, a mais utilizada ao longo da história. Outros formatos de *Waka* praticados consistiam em dividi-lo em dois, estando um poeta responsável pela primeira metade (5-7-5) e o outro poeta pela segunda (7-7), em jeito de resposta ao primeiro. Foi a partir deste género, que tem os seus antecedentes da poesia clássica chinesa, que iria se desenvolver o *Renga*, precursor do haiku.

Renga. Actividade poética colaborativa praticada historicamente (sobretudo no período medieval japonês (1186-1600) por dois ou mais poetas japoneses. Cada intervenção intercalava duas estruturas formais diferentes: um poeta introduzia um poema de três linhas, com a divisão fonética em 5-7-5; o segundo introduzia outro poema de duas linhas com a divisão 7-7; o terceiro poeta (ou o poeta inicial) introduzia novamente um poema de três linhas, emparelhando tematicamente com o poema anterior de 7-7, deixando o anterior poema de 5-7-5 ‘esquecido’, assim por diante. Foi a partir da primeira intervenção, a que abria a actividade colaborativa, e que era normalmente atribuída ao poeta mais reputado do grupo, de onde originou o haiku como peça independente. *Hokku* era o nome dado a essa peça inicial. *Haikai-no-Renga* trata-se de um subgénero de *Renga*, que apelava à gente comum, pautado por um humor e leveza incaracterísticos da seriedade do *Renga* praticado pelas elites.

Haiku. Termo criado por Masaoka Shiki (1867-1902), de modo a caracterizar um poema de três linhas que discorre sobre a natureza ou um incidente da vida. Este termo é actualmente utilizado para se referir anacronicamente também a haikus que Bashô e outros poetas históricos compuseram, prévios a Shiki. *Haikai* ou *Hokku* seria o termo utilizado na época de Bashô. De maneira a uniformizar a leitura desta dissertação, o termo haiku é utilizado como sinónimo de *haikai* e *hokku*.

Haibun. Género literário, diarístico, que se destaca por conter prosa e poesia (haiku). As obras mais celebradas em Haibun pertencem a Bashô. *Oku no Hosomichi, O Caminho Estreito até ao Longínquo Norte*, demonstra uma mestria na utilização da estrutura intercalada de prosa e poesia para manipular o tom e a atmosfera da obra. Lidos linearmente, isto quando eram produzidos durante uma longa viagem, procuram, sobretudo, dar a ver episodicamente incidentes ou paisagens que contêm conotações históricas, poéticas e naturais para o poeta que as contempla e descreve. Normalmente os *Haibun* são

estruturados inicialmente por uma sequência em prosa, culminando num haiku. Ambos, quer a sequência em prosa, quer o haiku, compõe uma peça única.

Escola Teimon. Escola poética fundada por Matsunaga Teitoku (1571-1654). Advogava a importância de uma linguagem comum, contudo, afastando-se da vulgaridade. Embora por vezes cómico, o humor era subtil e contido e possuía certo decoro. Buscava maior abrangência temática, sem se afastar do cânone. Bashô, no início da sua carreira, compôs haiku com base neste estilo.

Escola Danrin. Escola poética fundada por Nishiyama Sôin (1605-1682). Originou como reacção aos preceitos da escola Teimon. Enquanto a escola Teimon queria se aproximar da poesia clássica, a escola Danrin buscava o apelo das massas e o entretenimento. A escola Danrin não procurava um prolongamento da tradição, mas uma ruptura das regras e do cânone poético, apelando à cultura das massas, acabando por elevar a popularidade do *Haikai-no-Renga*. Bashô fez parte desta escola, no início da sua carreira, quando se deslocou para as grandes urbes, mas acabaria por abandonar também este estilo de composição em favor da sua poética.

Escola Shômon. Escola poética fundada por Matsuo Bashô (1644-1694). Entre as escolas Teimon e Danrin era possível observar temática e estilisticamente as suas diferenças: a primeira buscava revitalizar e aproximar-se da tradição poética, a segunda buscava a sua ruptura; a primeira buscava um certo tratamento linguístico profundo, a segunda a linguagem comum, o coloquialismo. É a tensão entre tradição e inovação que acaba por determinar a produção poética de Bashô, que aspirava uma certa conciliação de opostos. Crowley descreve a tentativa de Bashô em encontrar uma conciliação entre tradição e inovação, elite e comum, linguagem coloquial e sofisticada, como o maior traço da sua escola:

«Mais do que qualquer um dos seus predecessores, Bashô destacava-se por escrever versos que ressoavam com os padrões elevados de refinamento dos mais admirados *waka* e *renga*, ao mesmo tempo que expressava as emoções de pessoas ordinárias em situações quotidianas.»⁹⁴

⁹⁴ CROWLEY, Cheryl. (2007). *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashô Revival*. Koninklijke Brill NV. p. 25.

Bibliografia

BASHÔ, Matsuo. (2004). *Bashô's Haiku – Selected poems of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press.

_____. (2004). *Bashô's Journey – The Literary Prose of Matsuo Bashô*. Em: David Landis Barnhill (eds. e trad.). State University of New York Press.

_____. (1966). *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Penguin Books.

_____. (2012). *Narrow Road to The Interior and Other Writings*. Shambala Publications.

_____. (2016). *O Eremita Viajante [Haikus – Obra Completa]*. Assírio e Alvim.

BARNHILL, David. (1990). Bashô as Bat: Wayfaring and Antistructure in the Journals of Matsuo Bashô. *The Journal of Asian Studies*, Vol. 49, No. 2, pp. 274-290.

BARONI, Helen. (2002). *The Illustrated Encyclopedia of Zen Buddhism*. The Rosen Publishing Group.

CLAVEL, Juan. (2009). Matriz cultural e religiosa japonesa: Xintoísmo? Em *Cristianismo no Japão: Universalismo Cristão e Cultura Nipônica*. Lisboa.

CROWLEY, Cheryl. (2007). *Haikai Poet Yosa Buson and the Bashô Revival*. Koninklijke Brill NV.

DEWEY, John. (1980). *Art as Experience*. Perigree Books.

FENTON, Brock. & SIMMONS, Nancy. (2014). *Bats: A World of Science and Mystery*. The University of Chicago Press.

HAN, Byung-Chul. (2018). *Filosofia do Budismo Zen*. Relógio D'Água.

- HEISIG, KASULIS & MARALDO. (2011). *Japanese Philosophy – A Sourcebook*. University of Hawai'i Press.
- JOHN, Joseph. (2007). Experience as Medium: John Dewey and a Traditional Japanese Aesthetic. *Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Vol. 21, No.2.
- KEENE, Donald. (1999). *World Within Walls – Japanese Literature of The Pre-Modern Era, 1600-1867*. Columbia University Press.
- KEENE, Donald. (2013). *The Winter Sun Shines In – A Life of Masaoka Shiki*. Columbia University Press.
- KERKHAM, Eleanor (Eds). (2006). *Matsuo Bashô's Poetic Spaces – Exploring Haikai Intersections*. Palgrave Macmillan.
- LEMINSKI, Paulo. (2013). *Vida – 4 Biografias: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski*. Companhia das Letras.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phenomenology of Perception*. Routledge Classics.
- QIU, Peipei. (2005). *Bashô and the Dao – The Zhuangzi and the transformation of Haikai*. University of Hawai'i Press.
- RORTY, Richard. (1991). *Objectivity, Relativism and Truth*. Cambridge University Press.
- SANSON, George. (1974). *A History of Japan, 1615 – 1867*. Charles E. Tuttle Company.
- SHIVELY, Donald. (1953). Bashô – The Man and The Plant. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 16, No. 1/2.
- TSE, Chuang. (2018). *Chuang-Tse*. Relógio D'água.
- TUCKER, Mary Evelyn. (1989). *Moral and Spiritual Cultivation in Japanese Neo-Confucianism*. State University of New York Press.

- TOSHIHIKO & IZUTSU, Toyo. (1981). *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*. Springer-Science+Business Media, B.V.
- UEDA, Makoto. (1982). *Matsuo Bashô – The Master Haiku Poet*. Kodansha International Ltd.
- UEDA, Makoto. (1992). *Bashô and His Interpreters – Selected Hokku with Commentary*. Stanford University Press.
- UEDA, Makoto. (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. Center for Japanese Studies. The University of Michigan. Press of Western Reserve University.
- VARLEY, Paul. (2000). *Japanese Culture*. University of Hawai'i Press. 4th edition.

Agradecimentos

Quero, para começar, agradecer ao Programa de Teoria da Literatura pelo acolhimento que me proporcionaram. Encontrei o melhor ambiente possível para o meu desenvolvimento intelectual, desde colegas a professores. Uma palavra de apreço para o Professor Miguel Tamen que, desde os meus tempos de licenciatura, tem sido fundamental para o meu percurso académico.

Ao meu orientador, o Professor João Figueiredo, agradeço o apoio, comentários e, sobretudo, a compreensão. As reuniões, revisões, sugestões e esclarecimentos provaram-se essenciais para levar a bom termo esta dissertação. Uma palavra de agradecimento para a Professora Yosoi Toda que sempre se demonstrou disponível para esclarecer quaisquer dúvidas relacionadas com o japonês original.

Durante estes dois anos e meio encontrei-me rodeado de amigos, colegas e familiares extraordinários que, de uma maneira ou outra, ajudaram-me durante este período. Para o André Mâncio, Bruno Dias, Cláudio Nunes, Fernando Aníbal, Filipe Ferreira, Gonçalo Martins, Inês Alexandra, João do Carmo, João Esteves da Silva, Kim Mélanie, Luís David, Maria João, Martim Martins, Paula Cristina, Pedro Aníbal, Sofia Aníbal, Tomás Ferreira, espero poder retribuir a vossa disponibilidade, generosidade e amizade. Para o Diogo Ferreira, uma palavra em particular por todo o apoio dado a esta dissertação. O teu esforço, humor e coragem são únicos. Muito, muito obrigado.

Ao meu avô, Manuel Patrício, e à minha avó, Prudência Filipe, o vosso amor, preocupação e bem-querer. A vossa importância estende-se para além da escrita desta dissertação.

Os meus pais, Ana Paula e Joaquim Reis, são os meus pilares. Estou eternamente grato pela perseverança, sacrifício e amor incondicional. À minha irmã, Lara, estou grato pela sua gentileza e, sobretudo, paciência para aturar o irmão mais velho. Tudo isto aconteceu por vossa causa.

Por fim, à Ju. Pelo teu amor, bondade, persistência e companhia durante esta etapa. Espero retribuir. Até lá, esta é para ti.

Março, 2019

